



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

**FACULTAD DE
GEOGRAFÍA E HISTORIA**

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

TESIS DOCTORAL

**Juan Manuel Miñarro López y los estudios de
Escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes
de Sevilla**

Autor:

Alberto Hinojosa Monedero

Director:

Dr. Joaquín Manuel Álvarez Cruz

Sevilla 2015



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

**FACULTAD DE
GEOGRAFÍA E HISTORIA**

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

**Juan Manuel Miñarro López y los estudios de
Escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes
de Sevilla**

TESIS DOCTORAL

de

Alberto Hinojosa Monedero

Sevilla 2015

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral ha requerido de esfuerzo y mucha dedicación por parte de quien escribe. Quisiera agradecer desde estas líneas en general la amabilidad de mis entrevistados que me facilitaron en todo momento todo tipo de información y documentación para la realización del presente trabajo.

Quisiera agradecer primeramente la colaboración e inestimable ayuda del profesor Miñarro al facilitarme todo tipo de documentación y artículos de prensa sobre su trayectoria artística y docente, al igual que la proporcionada por su colaborador y compañero Manuel Mazuecos, quien me explicó en muchas ocasiones diferentes aspectos sobre el proceso de la hechura de una imagen así como algunos conceptos de herramientas, técnicas y materiales utilizados en el estudio de imaginería.

De igual modo mi más sincero agradecimiento a mi director de tesis el Doctor Joaquín Álvarez Cruz bajo cuya dirección se ha efectuado este trabajo, por su constante apoyo y asesoramiento en todos los aspectos de la investigación y elaboración de esta tesis así como por la confianza depositada en mí.

Un agradecimiento especial a Juan Cordero Ruiz, Antonio Gavira Alba, y Carmen Jiménez Serrano, catedráticos de la antigua Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría por atenderme amablemente y sobre todo por facilitarme algunos de los escasos datos que pude obtener de aquel centro docente.

También quisiera agradecer la colaboración de las diferentes hermandades y cofradías penitenciales que tan amablemente me facilitaron gran parte de la documentación gráfica para la elaboración del catálogo de obras.

ÍNDICE

Páginas

INTRODUCCIÓN.....	15
- Motivos.....	15
- Marco historiográfico de la investigación	15
- Objetivos.....	17
- Metodología.....	18
- Plan de la obra	21
 CAPITULO I. LA SEVILLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.....	29
- El marco histórico.....	29
- La Posguerra.....	30
- El Desarrollismo	33
- La Democracia.....	36
- La Exposición Universal de Sevilla de 1992.....	39
- Las artes plásticas	41
- Arquitectura	41
- Escultura	52
- Pintura.....	65
 CAPITULO II. LOS ESTUDIOS ESCULTÓRICOS EN LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE SEVILLA	79
- Los estudios artísticos en Sevilla con anterioridad a la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla	79
- La Academia de Murillo (1660)	80
- La Real Escuela de las Tres Nobles Artes (1771-1827).....	85
- La Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel (1827-1850)	88
- La Real Academia de Bellas Artes de Sevilla (1850-1935)	90
- La Escuela de Artes y Oficios Artísticos y de Bellas Artes de Sevilla (1900-1963)	95
- La Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría	102
- Las enseñanzas escultóricas en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.....	119
- Contenidos del plan de estudios de la Sección de Escultura, asignaturas y profesores.....	119
- Las asignaturas de Modelado, y Talla Escultórica	123
- La Sección de Imaginería Polícroma “Martínez Montañés”	138

CAPÍTULO III. JUAN MANUEL MIÑARRO LÓPEZ: EL HOMBRE, EL PROFESOR, EL INVESTIGADOR Y EL DIVULGADOR.....	143
- Biografía	143
- Docencia	148
- Labor docente en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.....	148
- Labor docente en su estudio	152
- Investigación.....	153
- El rostro de la Sábana Santa. Historia de una reconstrucción	153
- La imagen	153
- Las huellas de la Pasión	159
- El rostro de la Sábana Santa	167
- El verdadero retrato del hombre de la Sábana Santa de Turín.....	167
- Argumentos científicos del proyecto	168
- Antecedentes artísticos	170
- Fundamentos y metodología.....	172
- Proceso	174
- Conclusiones.....	176
- Estudio Anatómico-Artístico de la Iconografía del Crucificado	179
- Los maestros del pasado	179
- Tratados científicos de anatomía médica.....	184
- Estudios del natural	184
- Realización de una escultura anatómica “Ecorché, Escorticati o desollado”: Arte al servicio de la anatomía	185
- Método de trabajo. Modelado y Análisis de las Formas Anatómicas	188
- Interpretación del modelo anatómico en la realización del Crucificado: anatomía al servicio del Arte	190
- Principios	190
- Método de trabajo	194
- Conclusión	196
- Divulgación	196
- Publicaciones	196
- Conferencias	199
- Exposiciones.....	202

CAPÍTULO IV. JUAN MANUEL MIÑARRO LÓPEZ: EL ARTISTA.....205

- Juan Manuel Miñarro y los escultores sevillanos de su generación	205
- Escultores	206
- Imagineros	209
- Formación	215
- En la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla	215
- En el taller de Francisco Buiza Fernández (Maestro imaginero)	216
- Estilo	218
- Concepto	218
- Fuentes para la creación artística	220
- Lenguaje plástico	224
- El volumen	225
- Las formas	226
- El modelado	226
- Las proporciones	227
- El movimiento	229
- El acabado	229
- Los ropajes	230
- La luz	231
- El tiempo	232
- El espacio	233
- La expresión	234
- Técnicas y materiales: el taller de imaginería	235
- Los talleres de imaginería barrocos	235
- El estudio de imaginería de Juan Manuel Miñarro	240
- El contrato de imaginería	241
- Las herramientas	243
- Herramientas de modelado	244
- La gubia	244
- El mazo	245
- Herramientas de sujeción	246
- Herramientas de pulido o acabado	246
- Herramientas para la policromía y el dorado	246
- Los materiales	247
- El barro	247
- La madera	248
- Resina de poliéster	250
- Bronce	251
- Los pigmentos	251
- El pan de oro	252

-	Proceso y procedimientos en la elaboración de una imagen	253
-	El boceto	253
-	El tallado	254
-	El pulido	256
-	El ensamblado	257
-	El entelado	257
-	El estucado	258
-	El lacado	259
-	El policromado	260
-	El Patinado	262
-	Los postizos	264
-	Fin de la obra	265
-	Rasgos estilísticos y evolución	266
-	El escultor y la crítica	272

CAPÍTULO V. TEMÁTICA E ICONOGRAFÍA EN LA OBRA DE JUAN MANUEL MIÑARRO LÓPEZ275

-	Temas e iconografía.....	275
-	Temas cristíferos.....	281
-	El Cautivo	281
-	El Cristo Flagelado	282
-	El Ecce Homo	284
-	El Nazareno	286
-	El Crucificado	290
-	El Yacente	298
-	El Resucitado	301
-	Temas marianos	303
-	La Sagrada Familia	303
-	Virgen del Buen Aire	303
-	La Dolorosa	304
-	Personajes secundarios de la Pasión y misterios	315
-	Misterio de la Sagrada entrada en Jerusalén	316
-	Misterio de la Oración en el Huerto	316
-	Misterio de la Flagelación	317
-	Misterio de la Presentación al Pueblo	317
-	Misterio del Ocaso del Firmamento	319
-	Misterio del Descendimiento	320
-	Misterio del Traslado al Sepulcro	320
-	Misterio del Regreso del Sepulcro	321

- Santos, beatos, venerables y otros personajes heroicos de la Iglesia católica	322
- San Juan Evangelista	322
- San Eugenio Papa	322
- Santa Ángela de la Cruz	322
- Papa Juan Pablo II	323
- Madre María de la Purísima	323

CAPÍTULO VI. JUAN MANUEL MIÑARRO LÓPEZ: OBRAS DE IMAGINERÍA Y ESCULTURA.....325

- Santísimo Cristo del Amor	327
- Nuestro Padre Jesús de la Puente del Cedrón.....	330
- Nuestro Padre Jesús del Amor en su Prendimiento	333
- Nuestro Padre Jesús Cautivo	337
- Nuestro Padre Jesús de la Flagelación.....	340
- Nuestro Padre Jesús de la Flagelación.....	345
- Santísimo Cristo de la Coronación de Espinas.....	349
- Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder.....	352
- Nuestro Padre Jesús de la Humildad	357
- Santo Cristo del Calvario.....	362
- Santísimo Cristo de la Paz	366
- Santísimo Cristo de la Séptima Palabra.....	370
- Santísimo Cristo de la Misericordia	374
- Santísimo Cristo de la Redención.....	377
- Santísimo Cristo del Amor	382
- Santo Cristo de la Universidad	386
- Santo Cristo Yacente	391
- Santo Cristo de la Veracruz	396
- Santísimo Cristo Yacente	402
- Nuestro Señor Resucitado	406
- Misterio de Cristo Rey (Entrada en Jerusalén).....	410
- Misterio de Nuestro Padre Jesús de las Penas	414
- Misterio de Nuestro Padre Jesús Cautivo ante Pilatos	418
- Misterio de Nuestro Padre Jesús en la Presentación al Pueblo.....	424
- Misterio del Santísimo Cristo del Desamparo y Abandono	430
- Misterio del Santísimo Cristo del Buen Fin y María Santísima de la Concepción	435
- Misterio del Santísimo Cristo de la Caridad.....	440
- Niño Jesús.....	444
- Sagrada Familia	448
- Nuestra Señora del Buen Aire	451
- María Santísima del Amor.....	455
- María Santísima de la Paz	458
- María Santísima Inmaculada Madre de la Iglesia	460
- María Santísima de la Candelaria.....	463
- Virgen de la Caridad.....	466

- El Papa San Juan Pablo II.....	469
- Madre María de la Purísima de la Cruz.....	473
 CAPÍTULO VII. TRABAJOS DE RESTAURACIÓN	477
- Problemática y criterios	477
- Principales trabajos acometidos	484
 CAPÍTULO VIII: DISCÍPULOS Y SEGUIDORES	493
- Manuel Mazuecos García	493
- Salvador Guzmán Moral.....	495
- José María Gamero Viñau	497
- Fernando Murciano Abad.....	499
- Pedro Manzano Beltrán	501
- Fernando Aguado Hernández	502
- José María Leal Bernáldez	504
- David Segarra Pérez	506
- Juan Alberto Pérez Rojas.....	509
- Enrique Lobo Lozano	510
 CATÁLOGO	513
 CONCLUSIONES.....	539
 BIBLIOGRAFÍA	543
 APÉNDICES	561
- Apéndice I.....	561
- Los ornamentos: temática y simbología	561
- La orfebrería, uso y simbología en la ornamentación de las imágenes	562
- Los bordados, su temática y simbología.....	568
 ANEXOS	575
- Anexo I.....	576
- La reorganización de las Escuelas Superiores de Bellas Artes en España.....	576

- Anexo II.....	592
- Creación de la Sección de Imaginería Polícroma Martínez Montañés	592
- Anexo III	596
- Reglamento de régimen interno de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.....	596
- Anexo IV	621
- Incorporación de la Escuela Superior de Bellas Artes a la Universidad de Sevilla.....	621
- Anexo V.....	623
- Transformación de las Escuelas Superiores de Bellas artes de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia en facultades de las respectivas universidades	623

INTRODUCCIÓN

Motivos

El motivo principal por el que he elegido para mi tesis doctoral un tema que trata sobre escultura y más concretamente sobre imaginería se basa en que es un tipo de manifestación plástica por el que siempre me he interesado. De hecho mi tesina de licenciatura también trató sobre imaginería y la titulé “*El escultor-imaginero José Antonio Navarro Arteaga*”.

Con el presente trabajo he querido ampliar mi conocimiento, y el de la comunidad científica, sobre la imaginería sevillana actual, para lo que he investigado al escultor Juan Manuel Miñarro López a quien considero como uno de los máximos representantes de la imaginería contemporánea de nuestra ciudad. Dado el interés que presenta su obra desde un punto de vista estilístico e iconográfico pienso que es necesario un estudio y análisis detallado de la misma.

No obstante, ante la experiencia de Juan Manuel Miñarro, cuya obra no estaba en absoluto cerrada por cuestiones de edad, y por consejo de mis profesores decidí ampliar mi investigación con el estudio de las enseñanzas de Escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en la que Miñarro se había formado y de la que como él también salieron importantes escultores e imagineros, tanto a nivel local como nacional, como fue el caso de Nicomedes Díaz Piquero o Antonio Gavira Alba. Además, sobre aquellas enseñanzas apenas existían estudios.

Marco historiográfico de la investigación

En el transcurso de mi investigación, tras la pertinente consulta bibliográfica, pude comprobar la carencia de estudios sobre imaginería e imagineros contemporáneos, a excepción de un libro que me parece muy completo y que da una visión bastante cercana del mundo de la imaginería actual escrito por María Dolores Díaz Vaquero, y

titulado *Imagineros Andaluces Contemporáneos*. Aparte de la citada obra tan solo he podido consultar algunos capítulos de enciclopedias y obras generales que versan sobre temas de imaginería y de las que he podido obtener algunos datos sobre la vida y la obra de algunos imagineros de nuestros días como pueden ser: *Semana Santa en Sevilla* (1982), *Nazarenos de Sevilla*, (1997), *Crucificados de Sevilla* (1997-1998), *Misterios de Sevilla*, *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza* (2004) y *De Jerusalén a Sevilla: la pasión de Jesús* (2004). No obstante, durante el proceso de elaboración de esta tesis dos importantes libros relacionados con la imaginería sevillana contemporánea han visto a luz, uno dedicado a Luis Ortega Bru, obra de Andrés Luque Teruel, y otro consagrado a Antonio Castillo Lastrucci, escrito por Juan Miguel González y Jesús Rojas Marcos. Ambos, como esta tesis, nacidos de la necesidad y el deseo de colmar la referida laguna historiográfica y de situar la imaginería sevillana del siglo XX en el lugar artístico que se merece.

Para el estudio del escultor-imaginerio Juan Manuel Miñarro, aparte del análisis de las obras señaladas anteriormente, también pude contar con entrevistas personales y todo tipo de artículos periodísticos facilitados por el artista. Tan solo pude consultar una obra publicada que me sirvió de apoyo y referencia y que me aportó muchos datos sobre su vocación como escultor, sus principales temas iconográficos, su faceta como restaurador, sus investigaciones sobre la Sábana Santa de Turín y en definitiva toda aquella serie de datos que me permitieran poder llegar a conocer al hombre y al artista. La obra, escrita por Sergio Ramírez González, y titulada *Juan Manuel Miñarro: Investigaciones sobre la Sábana Santa desde la creación escultórica*, se publicó en el año 2000. Recientemente, en el año 2011, y durante el curso de la realización de esta tesis, María Dolores Zambrana Vega, publicó el artículo “Una aproximación a la obra de Juan Manuel Miñarro: imaginero de la escuela sevillana”, en el nº 23 de la revista *Laboratorio de Arte*.

En el apartado de los estudios de escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría la problemática fue aún mayor, debido a la casi inexistente documentación y bibliografía encontrada, a excepción de tres obras en las que me he apoyado y que son: “Creación en Sevilla de la Escuela Superior de Bellas Artes”, de

Márquez Ortiz, C., “Formación y desarrollo escultórico en el aula-taller de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla”, de Jiménez Serrano, C. y *Carmen Jiménez*, de PAREJA LÓPEZ, Enrique y MÁRQUEZ CONTRERAS, Evaristo.

Objetivos

Los objetivos del presente trabajo son principalmente dos, en primer lugar conocer los estudios de escultura que se impartían en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, y en segundo lugar el estudio del escultor-imaginero sevillano Juan Manuel Miñarro López. En el apartado concerniente a la Escuela Superior de Bellas Artes, los objetivos los podemos dividir en dos apartados:

En primer lugar conoceremos el origen de la fundación de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y las repercusiones que tuvo el citado centro docente en la vida artística de la ciudad. Aquí lo que estudiaremos será la historia de la Escuela desde su fundación en 1940 y su evolución hasta su desaparición en 1978 en el que se convirtió en facultad universitaria. En este apartado veremos las tres secciones que se impartían en dicha escuela y que eran: la sección de escultura, la sección de pintura y la sección de grabado. Igualmente veremos los cursos de los que constaban los estudios en sus diferentes secciones que allí se impartían y que eran: preparatorio, que era común a las tres secciones, primer curso, segundo curso, tercer curso y profesorado de Dibujo. También haremos un repaso del profesorado indicando las asignaturas que impartían. Seguidamente veremos las diferentes donaciones de instituciones públicas y privadas de material para la escuela.

En segundo lugar analizaremos los estudios de escultura impartidos al profesor Miñarro en la Escuela Superior de Bellas Artes, donde se indicarán las diferentes asignaturas con sus profesores correspondientes y la metodología empleada en cada una de ellas.

En el apartado concerniente al profesor Miñarro, los objetivos los podemos dividir en tres apartados: En primer lugar estudiaremos los principales aspectos biográficos del

escultor. Seguidamente analizaremos su formación artística en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y su formación en el taller del escultor Francisco Buiza. En el apartado del estilo veremos las distintas influencias en su obra de escultores contemporáneos y barrocos y las diferentes etapas en su iconografía cristífera y mariana. Finalmente haremos un análisis de las principales iconografías realizadas por Miñarro a lo largo de su trayectoria artística.

En segundo lugar conoceremos el estudio de imaginería de Miñarro como principal lugar de trabajo del artista. Igualmente veremos el contrato de imaginería entre artista y cliente. Seguiremos con el estudio de las diferentes herramientas y los tipos de materiales empleados en la realización de las imágenes. A continuación veremos las distintas fases en el proceso de creación de una imagen desde la gestación de la idea hasta su acabado definitivo. Finalmente veremos un catálogo gráfico y comentado de sus principales obras de imaginería.

En tercer lugar estudiaremos los trabajos de investigación del profesor Miñarro: La reconstrucción del rostro de Cristo a través de los estudios de la Sábana Santa y el estudio de anatomía artística para la iconografía del crucificado en la escultura.

Metodología

Con la presente tesis doctoral busca culminar mi trayectoria académica universitaria dentro del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Hispalense de Sevilla, como miembro perteneciente al grupo de investigación “Nuevas Perspectivas y Problemas en la Investigación del Patrimonio Artístico Andaluz, Español e Iberoamericano”.

En la presente tesis de licenciatura que he titulado: “Juan Manuel Miñarro López y los estudios de escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla”, he tenido grandes dificultades para su redacción debido a la escasa documentación encontrada y a una ausencia casi total de apoyo bibliográfico en la parte correspondiente a la Escuela

Superior de Bellas Artes, ya que en la mayoría de los organismos oficiales donde acudí a investigar había poca documentación.

Entre las corporaciones a las que acudí para consultar información sobre el citado centro docente se encuentra el archivo de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla donde encontré en los distintos libros de actas ordenados cronológicamente por años y a través de sus distintas sesiones ordenadas por meses, el profesorado que impartía las asignaturas en las distintas secciones de escultura, pintura y grabado de los diferentes cursos de la escuela (preparatorio, primer curso, segundo curso, tercer curso y profesorado). Igualmente recabé información sobre los nuevos docentes que ocupaban las plazas que quedaban vacantes por jubilación o fallecimiento del profesorado.

La hemeroteca municipal también fue otro de los organismos al que acudí, donde pude consultar la “Guía Oficial de Sevilla y su Provincia” Vicente Gómez Zarzuela y Pérez correspondientes a los años 1940-1953, último año este de la publicación de las citadas guías. En dichas guías encontré información sobre la Escuela Superior de Bellas Artes en los apartados de: Centros Culturales (Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría), Instrucción Pública (Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría) y Educación Nacional (Escuelas de Artes y Oficios Artísticos y de Bellas Artes).

La consulta a los diferentes Boletines Oficiales del Estado también supusieron una gran fuente de información sobre la estructura y organigrama docente de la escuela y que cito seguidamente: La reorganización de las Escuelas Superiores de Bellas Artes en España, Decreto de 30 de julio de 1940 (BOE de 11 de agosto de 1940). La reorganización de las Escuelas Nacionales de Bellas Artes en España, Decreto de 21 de septiembre de 1942 (BOE de 2 de octubre de 1942). Creación de la Sección de Imaginería Polícroma Martínez Montañés, Decreto de 16 de diciembre de 1943 (BOE de 2 de enero de 1944). Reglamento de régimen interno de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Orden de 20 de enero de 1944 (BOE de 1 de febrero de 1944). Incorporación de la Escuela Superior de Bellas Artes a la Universidad de Sevilla, Decreto de 21 de diciembre de 1973 (BOE de 23 de enero de 1974). Transformación de

las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia en facultades de las respectivas universidades, Real Decreto de 14 de abril de 1978 (BOE de 12 de mayo de 1978).

Las publicaciones de Carmen Márquez Ortiz: “Creación en Sevilla de la Escuela Superior de Bellas Artes” y Carmen Jiménez Serrano: “Formación y desarrollo escultórico en el aula-taller de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla” pudieron aclararme gran parte de las lagunas bibliográficas de mi estudio.

Finalmente conté con los testimonios de primera mano de Juan Manuel Miñarro López, así como con los de los diferentes catedráticos y profesores que impartieron clases en aquella extinguida escuela, testigos directos de la formación que allí se impartía como fue el caso de Juan Cordero Ruiz, Antonio Gavira Alba y Carmen Jiménez Serrano.

En la parte correspondiente al estudio del escultor-imaginero Juan Manuel Miñarro, no tuve ningún problema ya que toda la información que necesité me la proporcionó personalmente. Me fue indicando aspectos de su vida, estudios, formación, inicio de su trayectoria artística, producción imaginera... Igualmente me facilitó cuanta documentación gráfica obraba en su poder como recortes de periódicos, catálogos de exposiciones y todo tipo de fotografías de buena parte de sus obras y también de las restauraciones realizadas. También me abrió las puertas de su estudio para que viese de primera mano su labor como artista, enseñándome los materiales y herramientas más utilizados en su labor como imaginero. Igualmente pude ver todo tipo de bocetos de imágenes y maquetas para misterios procesionales, así como imágenes en proceso de tallado y otras preparadas para su restauración.

Para concluir con el apartado metodológico de mi investigación, he incluido un capítulo dedicado a la amplia y extensa bibliografía consultada para la elaboración de la presente tesis doctoral. He dispuesto las referencias bibliográficas siguiendo un orden alfabético correspondiente al primer apellido de los autores en cuestión y cuya bibliografía he estudiado. En dicha bibliografía he consultado libros de todo tipo que pudieran ilustrar

de una manera clara y concisa todos los puntos tratados en este trabajo como han sido enciclopedias de arte, monografías de escultores, libros de iconografía y de anatomía artística entre otros. Me parece igualmente de interés citar aquellas direcciones electrónicas que he consultado y que aparecen en la última parte de la bibliografía. En este apartado se citan referencias electrónicas que se corresponden con determinados aspectos tratados en el presente trabajo.

Plan de la obra

Mi tesis de licenciatura titulada *Juan Manuel Miñarro López y los estudios de escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría* la he dividido en una introducción, ocho capítulos, el catálogo, las conclusiones, los apéndices, los anexos y la bibliografía.

En la introducción, aparecen distintos apartados, cuya intención es la de justificar nuestro trabajo, detallar los objetivos, motivaciones, especificar el método de trabajo utilizado en la investigación, estructura, etc.

El capítulo primero, La Sevilla de la segunda mitad del siglo XX, pretende enmarcar históricamente la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla en 1940, su conversión en Facultad en 1978 y buena parte de la biografía de Juan Manuel Miñarro, quien en la actualidad sigue en plena actividad creativa. Así analizaremos las circunstancias políticas sociales y económicas de la Posguerra, el Desarrollismo y la Democracia. Llegaremos en nuestra aproximación hasta el final de la centuria, sin penetrar en el siglo XXI por dos cuestiones, la falta de perspectiva histórica y la carencia de una bibliografía que nos permita enfrentar la época. Seguidamente haremos un repaso de la evolución de las artes plásticas en Sevilla en sus principales manifestaciones artísticas como son la arquitectura, la escultura y la pintura desde los años cuarenta, año de la fundación de la Escuela, hasta final del siglo XX.

En el capítulo segundo, Los estudios escultóricos en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, se hace un recorrido histórico sobre las enseñanzas artísticas en Sevilla que se iniciaron con la Academia de Murillo en el año 1660 para continuar con todas las corporaciones artísticas que la sucedieron a través de los siglos hasta llegar a la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, y que fueron: La Real Escuela de las Tres Nobles Artes (1771-1827), La Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel (1827-1850), La Real Academia de Bellas Artes de Sevilla (1850-1935) y La Escuela de Artes y Oficios Artísticos y de Bellas Artes de Sevilla (1900-1963). Este apartado comienza haciendo una mención a las cuatro Escuela Superiores de Bellas Artes que existían en España y que fueron: la de San Fernando de Madrid, la de San Jorge de Barcelona, la de San Carlos de Valencia y la de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, como instituciones de primer orden en la formación de los artistas. Posteriormente nos centramos en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, objeto de nuestro estudio y donde se hace un recorrido histórico desde su creación en 1940 y su posterior evolución hasta su clausura en 1978 en la que se transformó en facultad universitaria. Finalmente, en un último epígrafe se analizan los estudios escultóricos impartidos en la misma.

El capítulo tercero, titulado Juan Manuel Miñarro López: el Hombre, el profesor, el investigador y el divulgador, enfrenta diversos aspectos de la trayectoria vital y profesional de este artista. Se inicia con su biografía, dando a conocer algunos aspectos más relevantes de la misma. Posteriormente se analiza su labor docente como profesor universitario en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla donde imparte la asignatura de Procedimientos Escultóricos en el tercer curso de carrera, y como maestro imaginero en su taller, donde complementa la formación de algunos sus alumnos de la facultad especialmente interesados en la imaginería y quieren dedicarse a ella en un futuro. A continuación se hace un repaso de sus tareas investigadoras exigidas por su trayectoria académica y estrechamente unidas a sus inquietudes imagineras, donde la representación de la Pasión de Cristo es uno de sus ejes fundamentales. De ahí, que se planteara la más fidedigna reconstrucción del rostro de Cristo, antes y después del martirio, así como de su cuerpo crucificado. Para ello estudió muy profundamente la Sabana Santa de Turín, y algunos Santos Sudarios, en el especial el de Oviedo, como

fuentes más fieles para conocer la imagen de Jesús de Nazaret. A continuación, y en primer lugar recreó en base a los datos obtenidos el rostro de Cristo, tal y como fue en vida, antes y después del martirio; para después hacer lo mismo con su cuerpo crucificado. A tal fin, y en primer lugar, realizó un modelo anatómico como aportación para la iconografía del crucificado en la escultura. Lo realiza tomando como base los estudios del modelo en vivo y los tratados anatómicos de los principales teóricos y anatomistas del Renacimiento y Barroco, a través de los cuales hace una recreación del comportamiento del cuerpo humano cuando se somete a una situación traumática y de tensión como es la crucifixión, a través del modelado, las proporciones y los volúmenes. Para dicho estudio comienza con la realización de una escultura de “*Ecorché*” o cuerpo desollado sin piel modelado en barro donde se representa toda la musculatura del cuerpo humano como fase inicial y de recopilación de datos. Después, una segunda fase consistiría en la talla de un crucificado realizado en madera de cedro y policromado al óleo como conclusión final de su estudio. Con estas dos esculturas, el artista pone por un lado el arte al servicio de la anatomía para estudiar y por otro la anatomía al servicio del arte para interpretar lo estudiado. Finalmente se cierra el capítulo con una relación de sus actividades de divulgación como publicaciones en boletines de hermandades penitenciales en las que él ha colaborado con motivo de alguna restauración o colaboraciones en capítulos de libros como el titulado *Didáctica de la enseñanza artística de la anatomía humana en Bellas Artes*. También se mencionan las conferencias pronunciadas en distintas hermandades y cofradías para explicar los procesos de restauración de las imágenes titulares de las mismas. Muchas de esas conferencias son ilustradas con proyección de diapositivas donde se explica de manera gráfica las técnicas y procedimientos seguidos en las intervenciones. Entre las exposiciones individuales destacan las realizadas sobre la Sábana Santa, y en las colectivas las Exposiciones de Otoño presentadas en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.

El capítulo cuarto versa sobre Juan Manuel Miñarro López: El artista. Comienza con repaso de los escultores sevillanos de la generación del profesor Miñarro para poder situarlo en un contexto cronológico y artístico en el que se desarrolla su producción junto a la de otros artífices. De un lado los escultores profanos - Rolando Campos,

Miguel García Delgado, Jaime Gil Arévalo, Carlos Montaña, Pedro Mora, Pepa Rubio, Félix Cárdenas y Antonio Sosa – y de otro los imagineros - Luís Álvarez Duarte, Juan Ventura, Francisco Berlanga de Ávila y Augusto Morilla Delgado. Luego, en el siguiente epígrafe se analiza su formación artística en la antigua Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y su aprendizaje en el taller del que fuera su maestro, el escultor Francisco Buiza Fernández. A continuación se analiza su estilo. Se habla de la línea estética en la que desarrolla su obra de imaginería el profesor Miñarro, el estilo neobarroco. Dicho estilo es aquel que sin caer en la copia o inspiración de una determinada imagen, reinterpreta y reelabora desde un punto de vista formal, compositivo e iconográfico el estilo de los grandes maestros del realismo barroco andaluz. Entre las fuentes utilizadas para la realización de su obra de imaginería se encuentra su biblioteca, con libros de temas religiosos, de historia del arte, de materiales, de restauraciones, de tratados anatómicos y de estudios sobre la Sábana Santa. También hay que mencionar las consultas del natural sobre el desnudo para poder investigar la anatomía humana a la hora de realizar sus estudios anatómicos. El retrato que hace de sus conocidos es otra de sus fuentes para muchas de sus obras. Mediante el lenguaje plástico estudia los distintos aspectos teóricos y técnicos que intervienen a la hora de realizar sus imágenes, estos conceptos son entre otros: el volumen, las formas, el modelado, las proporciones, el movimiento, el acabado, el vestido, la luz, el tiempo, el espacio y la expresión. Para explicar cada uno de los diferentes conceptos del lenguaje plástico de la escultura, se tomarán diferentes obras realizadas por el profesor Miñarro donde se ilustre y refleje individualmente cada uno de ellos. Seguidamente, tras una pequeña introducción sobre los antiguos talleres barrocos de escultura, nos centramos en el estudio de imaginería del profesor Miñarro, donde veremos el lugar donde trabaja el maestro, así como algunos aspectos relacionados con su labor como puede ser el contrato de imaginería, las herramientas, los materiales y las distintas fases del proceso de elaboración de una imagen. Se cierra el capítulo trazando sus rasgos estilísticos y evolución, así como situando al artista ante la crítica.

El capítulo quinto abarca la Temática e iconografía en la obra de Juan Manuel Miñarro López. Para su más clara comprensión la dividimos en temas cristíferos y marianos. Dentro del primer grupo estudiamos sus iconografías más habituales como son: el

Cautivo, el Flagelado, el Ecce-Homo, el Nazareno, el Crucificado, el yacente y el Resucitado. En el segundo grupo destaca la Dolorosa, aunque ha realizado otros tipos de iconografías marianas. También es interesante su producción para misterios procesionales, así como santos y personajes heroicos de la Iglesia Católica, por lo que asimismo la referimos.

En el capítulo sexto, Juan Manuel Miñarro López: Trabajos de imaginería, se estudian las obras de imaginería más destacadas del profesor Miñarro. Para el mismo se ordenan en base a criterios iconográficos – temas cristíferos, misterios procesionales, temas marianos y figuras de la Iglesias – y dentro de cada bloque se encuentran clasificadas en orden cronológico desde las más antiguas a las más recientes. En las fichas técnicas que preceden al análisis de cada una de las obras se introducen datos como son: el nombre de la advocación de la imagen, la iconografía, la medida, la técnica, la fecha de ejecución, la hermandad penitencial a la que pertenece, la sede canónica donde se localiza la obra en cuestión y la ciudad. En ellas, también se hace referencia al pasaje evangélico que dichas iconografías representan, indicando el capítulo y versículo de las distintas narraciones de los cuatro evangelistas. A continuación se desarrolla el estudio pormenorizado de la pieza en cuestión.

En el capítulo séptimo, Trabajos de Restauración, estudia la restauración de las imágenes y cuáles son los principales agentes de deterioro y el modo en el que se les devuelve el aspecto primitivo a las mismas. Se hace igualmente una catalogación histórica, artística y técnica de cada efigie antes de cada intervención para posteriormente analizar los criterios que sigue Miñarro a la hora de restaurar. Finalmente se hace un catálogo de las restauraciones más importantes realizadas por nuestro imaginero para el amplio patrimonio cofrade andaluz, donde se indica el nombre de la advocación de la imagen, hermandad penitencial, sede canónica, ciudad y año de la intervención.

El capítulo octavo, Discípulos y seguidores, trata sobre los principales discípulos que ha tenido el profesor Miñarro en su estudio a lo largo de toda su trayectoria profesional como escultor-imaginero, muchos de ellos son hoy reconocidos escultores, imagineros y

restauradores. Seguidamente se hace una biografía de cada uno de ellos en donde se estudia su formación, estilo, obra y restauraciones realizadas en el patrimonio imaginero de hermandades y cofradías. Entre los principales discípulos destacan: Manuel Mazuecos García, Salvador Guzmán Moral, José María Gamero Viñau, Fernando Murciano Abad, Pedro Manzano Beltrán, Fernando Aguado Hernández, José María Leal Bernáldez, David Segarra Pérez, Juan Alberto Pérez Rojas y Enrique Lobo Lozano.

Cierran la tesis los apartados dedicados al Catálogo de la producción imaginera y de las restauraciones de Miñarro, a las Conclusiones, a la Bibliografía, a los Apéndices y a los Anexos.

En el Catálogo, dado que la producción de Juan Manuel Miñarro es muy amplia, contándose en ella obras de imaginería, restauraciones, publicaciones, conferencias..., nos circunscribiremos a sus esculturas, a sus trabajos de imaginería y a sus restauraciones. Sus esculturas y trabajos imagineros se encuentran ordenadas de modo cronológico, desde sus primeras obras hasta las más recientes, en cada imagen se indica el número de orden en el catálogo, nombre de la advocación que representa, la fecha de ejecución de la obra, las medidas expresadas en metros, la técnica y sede canónica, con la indicación de la ciudad en la que se ubica ésta. Dentro de la amplia labor restauradora del profesor Miñarro, citamos sus restauraciones más significativas, señalando el título de la pieza, su ubicación y el año de su intervención. En su nómina seguiremos un orden cronológico.

En cuanto a las Conclusiones, confirmaremos la consecución de las hipótesis de partida y acabaremos detallando las principales aportaciones de nuestro trabajo.

La Bibliografía se ordena por orden alfabético de autores con sus obras correspondientes toda la bibliografía empleada para la redacción de la presente tesis doctoral. Entre la bibliografía manejada se encuentran temáticas variadas como pueden ser monografías de escultores barrocos y contemporáneos, libros de iconografía sagrada,

de historia del arte, de materiales, de anatomía artística y todo tipo de documentación sobre la Sábana Santa de Turín.

En el apartado de los Apéndices hemos introducido uno dedicado a la componente simbólica e iconográfica de la orfebrería y los bordados que ornamentan las imágenes sagradas. En el caso de la primera se estudia desde un punto de vista simbólico, religioso y artístico los diferentes aditamentos y objetos de orfebrería realizados en plata y oro que llevan las imágenes como complemento a cada una de las diferentes iconografías como cristos o vírgenes. Estos objetos añadidos a los divinos simulacros no deben ser entendidos como meros elementos decorativos si no que a través de ellos se comprenda el mensaje alegórico que representan. Estos objetos son entre otros: coronas, diademas, puñales y potencias. En lo concerniente a los bordados se examina la simbología y temática del bordado en oro, plata y sedas multicolores en los ropajes de las imágenes de cristos y dolorosas y que responden a un amplio repertorio iconográfico cargado de alusiones pasionistas, cristíferas y marianas. Entre los principales motivos iconográficos se analiza el significado de la paloma, el cordero místico, el cardo y la hoja de acanto entre otros.

Por lo que se refiere a los Anexos, en este epígrafe se recoge toda la documentación oficial extraída de los diferentes Boletines Oficiales del Estado relacionada con la creación y desarrollo de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, así como la referida a su conversión en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

CAPÍTULO I

LA SEVILLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Dedicaremos este capítulo a enmarcar tanto la vida y trayectoria artística de Juan Manuel Miñarro como el desarrollo académico e institucional de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en las que se formó. A tal fin abordaremos una aproximación a la historia de Sevilla durante la segunda mitad del siglo XX, con atención a sus aspectos políticos, sociales y económicos; para después en un siguiente epígrafe hacer lo propio con sus artes plásticas. Nos centraremos en torno a la arquitectura, escultura y pintura por ser las más representativas en un contexto introductorio como el que tiene este apartado.

El marco histórico

La creación en Sevilla de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en 1940, coincidió con toda una serie de acontecimientos políticos, sociales y culturales de todo tipo, que de alguna manera influyeron en el desarrollo de la misma.

La posguerra tuvo grandes consecuencias en la sociedad por tratarse de una época de gran carestía que repercutió en todos los ámbitos. No sería hasta el desarrollismo cuando se producen unos ciertos índices de recuperación económica a raíz del florecimiento de la industria y del sector servicios. Con la llegada de la democracia se produciría el esperado cambio político tras casi cuarenta años de dictadura y una nueva visión de la vida social y cultural.

El panorama de las artes plásticas en la ciudad supondría desde los años cuarenta hasta final de la centuria una constante evolución en cuanto a corrientes, artistas, y obras que repercutiría notablemente en la vida artística de la ciudad, dejando como legado toda una serie de obras en el campo de la arquitectura, la escultura y la pintura.

La Posguerra

La posguerra en España coincidió con la dictadura del general Franco, conocida como la época del franquismo. Este término se refería al movimiento político y social que sirvió de apoyo al régimen dictatorial surgido en España durante la guerra civil entre 1936 y 1975, y que liderado por el general Franco, prevaleció hasta su muerte en 1975. En los años cuarenta el régimen practicó una fuerte represión contra los opositores a la dictadura como fueron los demócratas liberales, nacionalistas, socialistas, comunistas y anarquistas.

En esta época, y tras los desastres de nuestra contienda civil vino la llamada época del hambre, en la que la población carecía de los artículos de primera necesidad, surgiendo así las llamadas cartillas de racionamiento que era un método de control creado por el régimen para proveer a la población de los artículos mas esenciales (pan, aceite, azúcar, café...).

Fueron alcaldes de la ciudad en este período D. Eduardo Luca de Tena, D. Miguel Ibarra y Lasso de la Vega, D. Rafael Medina, duque de Alcalá y D. José María Piñar y Mihura.

En 1943 el ayuntamiento creó la medalla de la ciudad y se la concedió a Franco, quién ordenó que se otorgase otra a Queipo de Llano.

El 6 de mayo de 1944 Franco impuso la laureada a Queipo en la Plaza de España y visitó las obras del canal del bajo Guadalquivir. En ese año se inauguró la línea de tranvías a Heliópolis y se instaló el gobierno civil en la torre norte de la Plaza de España.

En 1946 el caudillo inauguró el Instituto Anatómico Forense, el Museo Arqueológico y el Instituto Provincial de Higiene. El 30 de diciembre de ese año Sevilla recibe el título de “Ciudad Mariana”.

A principios de 1948 la ciudad recibió la visita de Alexander Fleming y en octubre Franco presidió los actos del VII centenario de la conquista de la ciudad y de la inauguración junto al cardenal Segura del monumento al Sagrado Corazón en la localidad de San Juan de Aznalfarache.

El día 23 de mayo de 1949 entró en servicio la central de Sevillana de Electricidad de punta del verde y la torre de control del aeropuerto de San Pablo.

Dentro de la política de obras públicas llevadas a cabo por el caudillo, en 1950 Sevilla recepcionó el pantano de la Minilla como uno de los principales para la red de abastecimiento de aguas para la ciudad.

La demografía experimentó un gran aumento en la ciudad, ya que de los 281.345 habitantes que había en 1938 se amplió a los 376.627 de 1950, todo esto se debió al retroceso de la mortalidad infantil. Sin embargo, el éxodo rural se fue desviando cada vez más hacia el extranjero, de modo que Sevilla se convirtió en foco de emigración a partir de 1950. Igualmente hubo un descenso muy acusado en la tasa de analfabetismo entre 1940 y 1950.

Dos problemas quedaban pendientes en la ciudad, por un lado el encauzamiento del río Guadalquivir y por otro la vivienda. Las constantes inundaciones que sufrieron la ciudad en 1940, 1941, 1947 y 1948 fue lo que hizo que se hiciese un proyecto para aislar la ciudad y el puerto con un canal. Por otra parte, en 1945 todos los núcleos chabolistas fueron realojados en la barriada de la Barzola y el Tiro de Línea. El alcalde Miguel Ibarra y Lasso de la Vega creó un Consejo Local de Urbanismo en 1941 y Rafael Medina elaboró el Plan General de Ordenación Urbana aprobado en 1946 y que estuvo en vigor hasta 1963.

Las malas cosechas de 1939-1941, la guerra mundial, el bloqueo exterior 1946-1950 y los criterios autárquicos del gobierno impidieron una reactivación económica de la ciudad. El tráfico portuario enlaza únicamente con Europa y América para las

exportaciones agrícolas y minerales (pirita) e importaciones de combustibles, fertilizantes, alimentos y piezas metálicas, Se produce un gran desequilibrio entre los precios y la lenta subida de los salarios trayendo como consecuencia el retroceso de la demanda y el descenso de las ventas en el sector comercial.

Los requerimientos militares y civiles de la guerra y las leyes proteccionistas de 1939 alentaron en la ciudad un bloque de empresas controladas desde 1941 por el INI (Instituto Nacional de Industria): a la Pirotecnia y a la fundición de cañones se unieron las factorías de Hispano Aviación (Triana 1937), Construcciones Aeronáuticas (CASA), e Industrias Subsidiarias de Aviación (ISA). En la industria civil destacaron Uralita S.A, la fábrica de hilaturas Hytasa y la Sociedad Anónima de Construcciones Agrícolas. En 1945 se abrieron los astilleros de la Empresa Nacional Elcano. La autarquía del gobierno favoreció la pequeña y mediana industria como fue el caso de Abengoa desde 1941 de modo que en 1945 había 1.500 plantas para 32.000 obreros de los que el 54% eran de textil, química y metal. Este despliegue industrial tenía una gran debilidad interna por falta de personal especializado, mala infraestructura viaria, falta de combustible, de fluido eléctrico, de materias primas y sobre todo por la mala preparación técnica de los trabajadores.

Comenzaron a funcionar las Escuelas de la Pirotecnia (1941), la Maestranza de Artillería (1943), las Artes Gráficas (1947) y la Formación Obrera (1948). El bachillerato se imparte en los colegios de San Francisco de Paula, la Escuela Francesa, los Jesuitas, los Escolapios, los Maristas, el Valle, las Irlandesas y los Salesianos, aparte de los institutos San Isidoro y Murillo. En 1943 se adquirió la casa del pintor Gonzalo Bilbao para instalar la Escuela Superior de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría. En 1944 la Universidad Hispalense introdujo los cursos de verano-otoño para extranjeros. La Escuela de Comercio se inauguró en 1945, en 1947 se instaló la Escuela de Peritos Agrícolas en el Cortijo del Cuarto y en 1948 la de Peritos Industriales.

El Ateneo era la principal institución cultural de la ciudad, presidida desde 1940 hasta 1951 por Francisco Blázquez Bores, José Salvador Gallardo y Emilio Pérez Serrano, conservó su popularidad gracias a la cabalgata de Reyes Magos y a los Juegos Florales.

Las Reales Academias de Buenas Letras y Medicina adquirieron gran protagonismo en estos años. Los teatros Lope de Vega, San Fernando, Cervantes y Álvarez Quintero aglutinaban toda la programación teatral y operística de aquellos años. En 1942 se inauguraron dos nuevos cines que fueron el Palacio Central y el San Vicente¹.

Durante la década de los cincuenta se construyeron en Sevilla una serie de edificios singulares como fueron el Banco de Bilbao, la Delegación de Hacienda o el edificio El Cano obras del arquitecto José Galnares Sagastizabal. Otras construcciones destacadas de aquellos años fueron el Banco Central de Vicente Traver y Tomás o la Residencia García Morato de Juan Zabala Lafora.

Hubo una gran actividad edilicia por aquellos años, que vino reflejada en la construcción de grandes barriadas como fue el caso de los Diez Mandamientos de Luís Recasens o Pío XII de Fernando Barquín Barrón.

El día 21 de marzo de 1952 se suprimió el racionamiento del pan y a finales de aquel año se anunció el primer préstamo de EEUU por 61 millones de dólares. En 1956 España concedió la independencia a Marruecos, invadiendo Sidi Ifni al año siguiente.

En 1958 se produjo el descubrimiento del tesoro del Carambolo, compuesto por 21 piezas de oro del periodo tartésico y que se fecharon hacia finales del siglo VII o principios del VI, que el ayuntamiento hispalense adquirió por un millón de pesetas de la época para el Museo Arqueológico.²

El Desarrollismo

El Desarrollismo mejoró de forma notable, aunque de modo desigual el nivel de vida de la mayoría de la población, que formó una clase media hasta entonces casi inexistente.

¹ CALDERÓN, José: La Sevilla franquista: los años del hambre (los 40), en *Historias sevillanas*, en <http://www.manara690.blogspot.com> [consulta: 6-4-2009].

² CALDERÓN, José: La Sevilla franquista: la consolidación del régimen (los 50), en *Historias sevillanas*, <http://www.manara690.blogspot.com> [consulta: 6-4-2009].

El nivel de libertad personal y política no aumentó del mismo modo. Empezaron las movilizaciones de oposición al régimen por parte de trabajadores y estudiantes.

Entre 1961 y 1973 la situación favorable en el país llevó a que crecieran la industria y los servicios. Hubo muchas inversiones extranjeras por los costes laborales reducidos. El desarrollo y la emigración masiva acabaron con el paro. Se desencadenó un éxodo masivo desde las zonas rurales hacia las zonas industriales españolas y de otros países de Europa.

España llegó a tener superávit en su balanza de pagos. El déficit se compensó con los ingresos del turismo, la inversión extranjera y la emigración. El aumento del rendimiento en las explotaciones agrícolas y ganaderas supuso un empobrecimiento por desertización de las zonas rurales sin presencia industrial o turística.

El gobierno aprobó a partir de 1963 varios Planes de Desarrollo para corregir con incentivos fiscales y ayudas estatales los malos resultados del desarrollo económico. La economía siguió creciendo pero la planificación no dio resultado y creció el desequilibrio entre regiones.

Desde 1963 aumentaron las prestaciones sanitarias y los sistemas de pensiones. La Seguridad Social se extendió a la mayoría de los ciudadanos. El déficit de viviendas se redujo con campañas de construcción de viviendas en las zonas periféricas de las ciudades. El desarrollo económico favoreció la creación de la sociedad de consumo.

Durante este período se produjo en Sevilla un incremento de la población debido al aumento del crecimiento vegetativo producido por la caída de la mortalidad. Hubo un descenso considerable en las tasas de analfabetismo. Entre la población activa hubo una caída del sector primario con respecto al secundario y terciario. Se produjo una aceleración en el empleo femenino.

El plan de ordenación urbana de 1963 creó los polígonos industriales Calonge, Carretera Amarilla y Store, el mercado central de Merca-Sevilla y tres áreas inmobiliarias: la

norte (Macarena, Cementerio, Barzola, Pío XII), la noroeste (Polígono San Pablo, Santa Clara y Parque Alcosa), y la sur (Tabladilla y Reina Mercedes). El Generalísimo regaló a la ciudad el parque de los príncipes, y se suprimió el chabolismo del Vacie y los corrales de vecinos. Durante esta década hubo grandes atentados contra el patrimonio histórico-artístico siendo el caso más sonado el derribo del Palacio de los Sánchez Dalp en la Plaza del Duque para construir el Corte Inglés (1968).

En el puerto de Sevilla se observó un gran aumento en el tráfico de mercancías. En 1970 se recuperó el abastecimiento y se redujo la inflación por lo que aumentó el consumo favorecido en gran parte por los grandes almacenes. La crisis radical se produjo por la liberalización económica derivada del Plan de Estabilización (1959) que trajo como consecuencia la desaparición de pequeñas empresas y el incremento del paro que justificó en gran medida la emigración. El plan de desarrollo industrial de 1963 en el triangulo Sevilla-Dos Hermanas-Alcalá de Guadaíra ligada a los bienes agrícolas y pecuarios, logró una recuperación económica desde 1964 a 1972, lo que trajo como consecuencia un aumento de las subidas salariales que permitieron el ascenso de las clases medias y de las matriculas universitarias.

Los años sesenta se caracterizaron por la masificación estudiantil en sus colegios y en los nuevos institutos de bachillerato como el Velazquez (1968), el Martínez Montañés (1967) y el Fernando de Herrera (1968). La universidad se trasladó desde el edificio de la calle Laraña a la Fábrica de Tabacos, y de las cuatro facultades tradicionales (Derecho, Medicina, Ciencias, Filosofía y Letras) se pasó a una serie de Escuelas Técnicas y Superiores en el campus de la avenida de Reina Mercedes y a la creación de la Facultad de Económicas (1971). Este ambiente universitario se enriqueció con la Escuela de Estudios Hispano-Americanos (del CSIC) que potenció el trabajo en el Archivo de Indias, junto a la Universidad Hispanoamericana de Santa María de la Rábida de Huelva y con los colegios universitarios de Cádiz, Córdoba y Huelva.

El Ateneo como institución de difusión cultural siguió con su labor acogiendo diferentes conferencias de reconocidos juristas, médicos y profesores. El ayuntamiento creó el premio Ciudad de Sevilla y Abengoa estableció la primera fundación cultural (Focus).

Seguía teniendo gran importancia por sus exposiciones y por ser medio de presentación de nuevos artistas en la sociedad sevillana la galería de arte Velázquez, además del Museo de Arte Contemporáneo que mostraría las nuevas corrientes de vanguardia. Fueron muy elogiados los Festivales de España, primero en el Alcázar y luego en el parque de María Luisa.

Firmado el concordato con la Santa Sede, tomó posesión como arzobispo coadjutor de la diócesis D. José María Bueno Monreal en 1957, que participaría en el Concilio Vaticano II. Respaldó las coronaciones de la Virgen Macarena (1964), Virgen de Valme (1973) y Virgen de la Hiniesta (1974). Fundó la Escuela de Teología para Seglares en 1969 y apoyó a fray Serafín Madrid a favor del Sanatorio de Jesús del Gran Poder y de la Ciudad de San Juan de Dios en 1970.³

La Democracia

Después del fallecimiento del general Franco el 20 de noviembre de 1975 y tras cuarenta años de dictadura fue coronado rey de España Juan Carlos I. El monarca puso en manos de Adolfo Suárez toda la organización del proceso hacia la democracia que se materializaría el día seis de diciembre de 1976 en un referéndum para aprobar la Ley de Reforma Política. En 1978 se aprobaría la nueva Constitución mediante un referéndum celebrado el seis de diciembre de ese año. En abril de 1979 se convocaron elecciones municipales en Sevilla saliendo elegido alcalde Luis Uruñuela del Partido Socialista Andaluz.

En abril de 1978 se constituyó la preautonomía presidida por Plácido Fernández Viagas que sería sustituido en 1982 por Rafael Escuredo, que inauguró el nuevo parlamento en el Alcázar, donde se acordaría la capitalidad para Sevilla. El 20 de octubre de 1981 se aprobó el estatuto de autonomía. Antonio Tejero dio el golpe de estado el 23 de febrero de 1981. La victoria del PSOE en 1982 llevó a la alcaldía a Manuel del Valle. El gobierno del PSOE expropió Rumasa, ingresó en la Comunidad Económica Europea y organizó un referéndum para la entrada en la Otan. Es nombrado Presidente de la Junta

³ CALDERÓN, José: La Sevilla franquista: el desarrollismo (1960-1975), en *Historias sevillanas*, <http://www.manara690.blogspot.com> [consulta: 6-4-2009].

de Andalucía José Rodríguez de la Borbolla en 1984. En 1990 comenzaron los escándalos del PSOE con los casos Filesa y Gal. Alejandro Rojas Marcos, del Partido Andalucista, salió elegido nuevo alcalde de la ciudad en 1991. El Hospital de las Cinco Llagas se estrena en 1992 como nueva sede del Parlamento Andaluz, y ese mismo año se inaugura la sede de la presidencia de la Junta de Andalucía en el Palacio de San Telmo. En 1995 salió elegida nueva alcaldesa Soledad Becerril, del Partido Popular.

José María Aznar alcanzó la presidencia del gobierno en 1996, y en junio de ese año fue elegido el sacerdote Luis Chamizo como Defensor del Pueblo Andaluz. Los concejales Alberto Jiménez Becerril y su esposa Ascensión García Ortiz son asesinados por la banda terrorista ETA. Las elecciones municipales de 1999 lleva a la alcaldía a Alfredo Sánchez Monteseirín.⁴

Se produce un aumento demográfico en la ciudad desde los años setenta a los ochenta debido no al incremento de la natalidad sino al retorno de los emigrantes sevillanos y la recuperación de la inmigración. La crisis económica desde 1973 hasta 1983 se debió a la sequía, la inflación y el descenso de la aplicación laboral como la huelga y el absentismo: cierre de empresas, regularizaciones de empleo y más paro radicalizaron a los sindicatos UGT y CCOO y a la recién creada Confederación de Empresarios Andaluces. En 1989 el grupo sueco Bolidén descubrió en Aznalcóllar yacimientos de cinc, plomo, plata y oro y cuya explotación supuso la formación de una balsa de residuos tóxicos que en 1998 se reventó ocasionando uno de los mayores desastres ecológicos de los últimos tiempos. La empresa Guinness compra en 1991 la cervecera Cruz Campo pero en 1999 la mayor parte de la empresa pasa a Heineken. Ese año la fábrica de loza la Cartuja de Sevilla fue adquirida por la industria de cerámica asturiana San Claudio.

El plan general de ordenación urbana de 1979 incluyó un plan de recuperación interior del casco antiguo (PRICA) para evitar la expulsión demográfica hacia la periferia y cuyo responsable fue Víctor Pérez Escolano. El primer ayuntamiento democrático inició la reforma del callejero y elaboró las bases del área metropolitana de Sevilla. Este

⁴ CALDERÓN, José: La Sevilla de Juan Carlos I: el poder, en *Historias sevillanas*, <http://www.manara690.blogspot.com> [consulta: 6-4-2009].

ayuntamiento cedió para la expansión inmobiliaria los terrenos de Pino Montano y Montequinto. En 1988 se eliminó la sanidad municipal al cerrarse las Casas de Socorro y el Equipo Quirúrgico.

En 1974 el edificio Coliseo se salvó de la demolición al ser reconvertido en sede del Banco de Bilbao. En esta década se levantaron nuevos edificios como el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, la Cámara Oficial de Comercio Industria y Navegación y la Facultad de Farmacia. En 1982 se abrió al público el Hospital de Valme y en 1991 se inauguró el restaurado Hospital de los Venerables Sacerdotes para sede de la fundación Focus.⁵

En 1986 la universidad redujo su perímetro a Sevilla y Huelva por la creación de las universidades de Extremadura, Cádiz y Córdoba, pero consiguió su autonomía gracias al esfuerzo de los rectores Rafael Infante Macías, Julio Pérez Silva y Javier Pérez Royo, contando desde ese momento con un nuevo campus universitario en la isla de la cartuja. En 1974 se produjo el traslado de la Escuela Superior de Bellas Artes a la calle Laraña.

En octubre de 1977 el escritor sevillano Vicente Aleixandre recibió el premio Nobel de literatura, y el carmonense Manuel Losada Villasante el premio Príncipe de Asturias en 1995. La Unesco declaró patrimonio de la humanidad el perímetro correspondiente a la Catedral-Alcázar-Archivo de Indias de Sevilla en 1987. Doña María de las Mercedes de Borbón inauguró el Museo Taurino en la Real Maestranza de Caballería ese mismo año y la reina Sofía el Teatro de la Maestranza en 1991. Las Reales Academias gozaron de una nueva ubicación en la Casa de los Pinelo, y el Ateneo se hizo con la propiedad de su nueva sede en la sevillana calle Orfila, un edificio regionalista de 1923 del arquitecto Vicente Traver y Tomás. En 1980 se inauguró el primer Festival de Cine de Sevilla, y en 1998 la primera Feria Mundial del Toro en el Palacio de Exposiciones y Congresos.

Con motivo de la no confesionalidad del Estado cayeron las vocaciones y aumentaron las creencias no católicas como los evangelistas y los testigos de Jehová. En 1978 cedió en sus funciones como cardenal José María Bueno Monreal siendo sustituido por el

⁵ CALDERÓN, José: La Sevilla de Juan Carlos I: economía y urbanismo, en *Historias sevillanas*, <http://www.manara690.blogspot.com> [consulta: 6-4-2009].

arzobispo de Tánger Carlos Amigo Vallejo, que llegó a Sevilla en junio de 1982 poco antes de la visita del Papa Juan Pablo II para la beatificación de Sor Ángela de la Cruz. Ese mismo año se erigió en la Gran Plaza un monumento del escultor Luís Álvarez Duarte dedicado a Fray Serafín Madrid promotor de San Juan de Dios en Alcalá de Guadaíra.⁶

La Exposición Universal de Sevilla de 1992

La Exposición Universal de Sevilla de 1992 fue uno de los acontecimientos más importantes de toda la democracia. Se celebró en Sevilla y estuvo regulada por la Oficina Internacional de Exposiciones, tuvo una duración de seis meses, desde el 20 de abril hasta el 12 de octubre coincidiendo con la fecha del V centenario del descubrimiento de América. Finalizada la Exposición, el recinto que ocupó se convertiría en un parque tecnológico que tendría en el futuro otras funciones como usos administrativos, universitarios y de equipamiento para la ciudad.

La idea de celebrar una exposición universal no se programó de un día para otro, sino que era un proyecto en el que se estaba trabajando desde hacía años. La preparación de este acontecimiento surgió a raíz de la primera visita oficial de Juan Carlos I a Santo Domingo (República Dominicana) en 1976 donde anunció su intención de organizar una exposición universal donde se mostrara al mundo las cualidades de España y la de los países iberoamericanos, aprovechando que se acercaba el V centenario del descubrimiento de América y de esta manera homenajear tal acontecimiento.

El entonces presidente del gobierno, Felipe González, fue un pilar fundamental en la organización de la muestra. Sería designado como comisario de la exposición Manuel Olivencia, catedrático de derecho mercantil y como presidente ejecutivo Jacinto Pellón, ingeniero de caminos. La celebración del evento transformó la ciudad urbanísticamente ya que se construyó una nueva red viaria de unos setenta kilómetros sólo en la capital entre autovías y rondas de circunvalación para aliviar el tráfico y descongestionar la ciudad, dichas rondas de circunvalación se configurarían como la SE-30 (circunvalación

⁶ CALDERÓN, José: La Sevilla de Juan Carlos I: la sociedad, en *Historias sevillanas*, <http://www.manara690.blogspot.com> [consulta: 6-4-2009].

sur, urbana norte, Tamarguillo, Triana, María Auxiliadora-Los Remedios, Pío XII y Felipe II-San Lázaro). También se construyeron cuatro avenidas (Nueva Torneo, prolongación de la avenida de la Borbolla-La Corza, la construida sobre el túnel ferroviario y la prolongación de la avenida Héroes de Toledo). Se suprimieron las estaciones ferroviarias de San Bernardo y de Córdoba, edificándose la nueva estación de ferrocarril de Santa Justa que recibiría por primera vez la llegada del tren de alta velocidad (Ave) en abril de 1992. En 1991 José Borrell inauguró la nueva terminal del aeropuerto de San Pablo.⁷

En el recinto de la expo se construyeron edificios de nueva planta como fueron el auditorio y el teatro central para conciertos y representaciones teatrales, aparte de todos los pabellones autonómicos y extranjeros donde se mostraban aspectos de la cultura de cada país, donde se podrían destacar por su belleza y originalidad los de Marruecos, Japón y Emiratos Árabes. También la ciudad se pudo ver beneficiada con nuevos edificios y obras públicas que se construyeron para el evento, destacaríamos el teatro de la Maestranza y toda la serie de nuevos puentes sobre el Guadalquivir como fueron los del Centenario, Alamillo y Barqueta.

Dentro de las actividades culturales complementarias de la expo habría que señalar importantes exposiciones como la “Magna Hispalensis” que mostraba gran parte del patrimonio eclesiástico en la catedral, “Arte y Cultura en el 92” donde se exhibieron obras de Leonardo da Vinci, Botticelli y Miguel Ángel, “Los Esplendores de Sevilla” dividida entre la iglesia del Salvador y la Caja de Ahorros de San Fernando sobre bordados y orfebrería, “Anjou-Sevilla. Tesoros de Arte” en el convento de San Clemente donde se expusieron una magnífica colección de tapices. También se hicieron diferentes exposiciones en el monasterio de Santa María de las Cuevas, habilitado como Pabellón Real en el recinto de la expo y que actualmente alberga el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

⁷ CALDERÓN, José: La Sevilla de Juan Carlos I: economía y urbanismo, en *Historias sevillanas*, <http://www.manara690.blogspot.com> [consulta: 6-4-2009].

Entre los visitantes ilustres que vinieron a ver la muestra podríamos citar a la reina de Holanda, el príncipe de Gales, el príncipe Rainiero, los reyes de Noruega, Suecia y Bélgica y los escritores Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez.

La participación en la expo fue abrumadora, ya que intervinieron 112 países, 23 organismos internacionales, 6 empresas y las 17 comunidades autónomas españolas.

Las artes plásticas

Las artes plásticas, también denominadas artes visuales serían las diferentes formas de expresión de los sentimientos de arquitectos, escultores y pintores a través de una amplia gama de materiales, formas, líneas y colores. En este apartado vamos a hacer un recorrido por dichas manifestaciones artísticas sevillanas, estudiando las figuras y obras mas representativas de cada una de ellas partiendo de los años cuarenta, año en el que se inaugura la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, para dar una visión general de la panorámica artística sevillana de la época que estudiamos y su evolución hasta finales del siglo XX.

La arquitectura

La arquitectura de la postguerra se caracterizó en Sevilla por un tipo de construcción menos costosa que la de los modelos regionalistas, abandonándose estos de un modo gradual. El desarrollo constructivo de la ciudad se basó en las necesidades de la demanda de la población, por lo que comenzó un periodo constructivo cuyo fin principal fue la edificación de gran cantidad de viviendas con el menor costo posible, dotando a estas viviendas de los servicios mínimos esenciales para que fueran dignas para su habitabilidad, eliminando cualquier elemento superfluo o decorativo para su finalidad principal.

Los años cuarenta fue una década de una gran actividad constructiva ante la gran falta de viviendas para la población. Los edificios que se levantaban eran de un claro estilo racionalista, teniendo su justificación en el costo y en la rapidez de su ejecución.

El Racionalismo fue un movimiento que comenzó a desarrollarse en Sevilla tras la contienda civil, encontrándose sus inicios en la Bauhaus. Dicho estilo tomó a todos los hombres por igual sin distinción de clases sociales, lo que llevó a una estandarización de la vivienda con el objetivo de un mayor beneficio social, siendo necesario un nuevo concepto en el sector de la construcción y el urbanismo, donde sería fundamental el servicio social. Los racionalistas apostaban por edificios económicamente asequibles, aunque posteriormente hubo una derivación del término al de funcionalista como sustituto del racionalista.

Así, podemos considerar al Racionalismo como la arquitectura de nuestro tiempo. Las tres características más acusadas de este Racionalismo son: racionalizar el uso del espacio, los procesos constructivos y los procesos de formalización. Todo se basa en reducir a lo imprescindible lo que resultaría superfluo. Fernando García Mercadal y José Luís Sert son las figuras principales de este movimiento en España. José Luís Sert fue el líder del Gatpac (grupo de arquitectos y técnicos catalanes para el progreso de la arquitectura contemporánea), quién construyó en Sevilla la casa Duclós. También hay que destacar el Gatepac (grupo de arquitectos y técnicos españoles para la arquitectura contemporánea), propiciado por la Institución Libre de Enseñanza y que atrajo a Madrid a arquitectos como Gropius o Le Corbusier quienes proponían crear en España un programa parecido a la Bauhaus alemana para la renovación arquitectónica. Las figuras más destacadas de este movimiento fueron José Luís Sert y José Torres Clavé.⁸

Numerosos bloques de viviendas promovidos por organismos como el Real Patronato de Casas Baratas y la Diputación Provincial junto a nuevas barriadas comienzan a construirse y diseñarse en Sevilla en esta época de la mano de prestigiosos arquitectos y urbanistas.

En este periodo de los años cuarenta y cincuenta se comienzan a construir edificios de gran relevancia para la ciudad como colegios mayores, universidades, iglesias, hospitales, bancos..., siendo los arquitectos más destacados de la ciudad José Gómez

⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Historia de la arquitectura*, Madrid, ed. Gredos, 1970, págs. 383-384. *Historia del arte*, t. II, Madrid, ed. Gredos, 1970, pág. 520.

Millán y José Galnares Sagastizabal. Se puede decir que había tres tipologías edilicias en la ciudad: una arquitectura para viviendas económicas, otra para construcciones industriales y otra para edificios oficiales o de prestigio que venía dada por la calidad de los materiales.

Uno de los hechos más importantes de la ciudad fue la creación de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura en 1959 y que sería el origen de las nuevas generaciones de arquitectos sevillanos a la vez se convertía en el nuevo órgano rector de la arquitectura sevillana.

En la década de los años sesenta comenzó el apogeo de la construcción de viviendas, siendo todo ello promovido por la Obra Sindical del Hogar, el Instituto Nacional de la Vivienda, el Ayuntamiento, la Diputación Provincial y las Hermandades del Trabajo que potenciaron la actividad constructiva.

El Plan General de 1962 dotó a la ciudad de los servicios urbanos fundamentales: hospitales, puentes, apertura de nuevas avenidas...Sin embargo el Plan de 1963 introdujo una serie de modificaciones importantes con respecto al del año anterior y fueron las normas de edificación (PRICA) Plan de Reforma Interior del Casco Antiguo, aprobado en 1968 y que estableció normativas para la edificación en cuanto a alturas, volúmenes y dimensiones. El PRICA intentaba mantener los modelos arquitectónicos que se consideraban sevillanos, para no perder el aspecto urbano de la ciudad.

En los años ochenta la Gerencia de Urbanismo y la Comisión del Patrimonio Histórico Artístico comienzan a tener gran protagonismo en su postura de conservación de los edificios de carácter histórico-artístico, evitando así el derribo indiscriminado de décadas anteriores, cambiando el derribo y la sustitución por la conservación.

Sería a finales de los años ochenta cuando comienzan a construirse edificios públicos en la ciudad con vistas a la celebración de la Exposición Universal de 1992 potenciando así el resurgir económico de la ciudad (estación de ferrocarril de Santa Justa, aeropuerto de

San Pablo, teatro de la Maestranza, estación de autobuses de Plaza de Armas, puente del Quinto Centenario...)

La arquitectura sevillana en los años noventa quedaría reducida prácticamente a la construcción de algunos centros comerciales y edificios administrativos, pero sobre todo al recinto de la Exposición Universal, donde a principios de la década se finalizaban gran parte de los edificios y pabellones comenzados a finales de la década anterior.⁹

Durante estas cinco décadas, el número de arquitectos y de obras realizadas por ellos fue muy numerosos de modo que el comentario de los más destacados lo haremos siguiendo la ordenación por décadas ya planteada.

Los años 40

José Gómez Millán: El arquitecto Gómez Millán construyó un edificio de gran clasicismo en pleno centro de Sevilla, la calle Alfonso XII, y que fue la Escuela de Estudios Hispanoamericanos (1944), construcción promovida por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y que originariamente fue biblioteca universitaria. Este edificio que aparece retranqueado con respecto a las demás casas de la calle consta de dos plantas y fue realizado en piedra y ladrillo visto. Algunos años más tarde edificaría en el barrio de Heliópolis un edificio destinado a residencia universitaria y que fue el Colegio Mayor Hernando Colón (1948). Dicho edificio muestra una gran simplicidad de líneas tanto en su estructura como en su decoración exterior. Tiene las características propias de la arquitectura tradicional, no hay ladrillo visto y los muros están encalados como en las edificaciones de los pueblos de la provincia.

Aurelio Gómez Millán: Hermano de José Gómez Millán, el edificio por el que es recordado en Sevilla es sin lugar a dudas el Cerro de los Sagrados Corazones (1948) en

⁹ GARCÍA LÓPEZ, José Luís: "La arquitectura en Sevilla y su provincia", *en Sevilla y su provincia*, t. V, Sevilla, ed. Geve, 1993, págs 69-153.

San Juan de Aznalfarache. En dicho edificio fue enterrado el polémico Cardenal Segura, Cardenal Arzobispo de la Diócesis.¹⁰

José Galnares Sagastizabal: El edificio más emblemático construido por este arquitecto en la década de los cuarenta es el que levantó en la Plaza Nueva de Sevilla para acoger las oficinas centrales del Banco de Bilbao (1948). Es un edificio de un gran clasicismo, sobre una base de piedra almohadillada se levantan los muros de cerramiento y seis columnas de orden jónico de gran grosor que nacían de la planta primera en la fachada principal. Un ático retranqueado remataba el edificio.

Felipe y Rodrigo Medina Benjumea: Los hermanos Medina Benjumea junto a los también arquitectos Alfonso Toro Buiza y Luís Gómez-Estern, proyectaron y dirigieron la Universidad Laboral (1942) en el término de Dos Hermanas. Este complejo fue levantado por el Ministerio de Trabajo y su objetivo fue la formación y alojamiento de los alumnos para elevar el nivel cultural de la clase trabajadora. Se diseñaron una serie de edificios de dos y cinco plantas rodeadas de espacios abiertos y ajardinados entre ellos. Los acabados exteriores son en ladrillo visto. Una torre-campanario remata el conjunto de todas las edificaciones.

Los años 50

José Galnares Sagastizabal: La labor edilicia de José Galnares se prolonga a la década de los cincuenta con diferentes construcciones. En el Edificio Elcano (1953) situado en la avenida de la Raza, diseñó un bloque para viviendas y locales comerciales. Tiene planta rectangular con patios interiores, esta realizado en ladrillo visto y se remata en la parte superior con un torreón en cada una de las esquinas. Otro edificio digno de mención es la Delegación de Hacienda (1953), en la calle Tomás de Ibarra. Se edificó sobre el solar que ocupó la antigua Aduana, que se construyó en 1587 sobre las naves de las antiguas atarazanas. Galnares mantuvo en su diseño interior la ordenación primitiva y en el exterior la disposición de la antigua Aduana, pero eliminando los elementos superfluos, engrandeciéndolo y manteniendo el doble sistema de pilastras a ambos lados

¹⁰ GÓMEZ DE TERREROS, María del Valle: *Aurelio Gómez Millán: arquitecto*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental y Badajoz, 1988, págs. 99-113.

de la entrada principal que esta vez no soportaba un frontón sino un entablamento ligeramente saliente. Elevó el edificio con un semisótano y en la fachada central puso una tercera planta. Un ventanal cuadrículado preside la entrada principal. El edificio del Banco Vitalicio (1955), en la Plaza Nueva, es otra de las construcciones que diseñó dos años después de las dos anteriores, es de un gran clasicismo y destaca en su decoración exterior los esgrafiados que dibujan columnas salomónicas dando un aspecto de regionalismo modernizado.

Antonio Delgado Roig: Fue arquitecto municipal. Una de sus obras más conocidas es el Hogar de la Virgen de los Reyes (1958), en la calle Fray Isidoro de Sevilla. Construido para el Ayuntamiento hispalense. Es un edificio con patios porticados y jardines interiores realizado todo en ladrillo visto. A pesar del estilo racionalista de la construcción, el autor no olvidó su compromiso con la arquitectura regionalista y que como ejemplo lo encontramos en su fachada principal. En la actualidad este edificio es utilizado por la Delegación de Salud y Asuntos Sociales.

Vicente Traver y Tomás: Una de sus obras más importantes es el edificio construido para la sede del Banco Central (1952), en la Avenida de la Constitución. Esta realizada en piedra y ladrillo visto en el exterior y con gran riqueza de mármoles, rejas de fundición y carpintería de caoba en el interior. Todo el espacio se organiza entorno a un gran patio central.¹¹

Juan Zabala Lafora: la arquitectura hospitalaria adquiere en esta década una gran importancia ante la gran demanda de camas hospitalarias. Zabala Lafora proyectó y dirigió las obras de la Residencia García Morato (1955), hoy Hospital Virgen del Rocío, en la Avenida Manuel Siurot. Es un edificio de un gran clasicismo a la vez que novedoso en su diseño por su forma curva y remate con un elemento en forma de cúpula. Fue costado con fondos de la Seguridad Social.

Fernando Barandiarán Alday: Proyectó para Prensa Española el edificio para el Diario A.B.C (1956), en la calle Cardenal Ilundain. Utilizó como elemento novedoso la

¹¹ GÓMEZ DE TERREROS, María del Valle: *Antonio Gómez Millán (1883-1956): una revisión de la arquitectura sevillana de su tiempo*, Sevilla, ed. Guadalquivir, 1993, pág. 239.

mampostería en el bloque central del edificio. En 1971 fue reformado por Francisco Bernal.

Los años 60

Alfonso Toro Buiza: Dentro de la arquitectura docente, este arquitecto diseñó y construyó el Colegio Claret y su iglesia (1965), situado en el barrio de Heliópolis. Es una construcción simple y sencilla sin ningún tipo de adornos exteriores. Sus fachadas se caracterizan por la disposición reticular de sus ventanas. Interiormente está construido con buenos materiales y tiene una gran luminosidad por sus amplios espacios diáfanos. La iglesia de amplia nave central tiene cúpula en el crucero, es de gran clasicismo y carente de toda ornamentación.

Joaquín y Fernando Barquín Barón: Siguiendo con la arquitectura docente que en los años sesenta tiene una gran actividad, nos encontramos con estos dos hermanos arquitectos que diseñaron el Colegio de los Sagrados Corazones y su iglesia (1960), en el barrio de Los Remedios y construido para los Padres Blancos. Todo el edificio forma una unidad completa sin distinciones. El diseño interior y exterior está realizado en ladrillo visto de color rojizo. Luís Recaséns hizo una ampliación años después para dotarlo de un polideportivo alterando el diseño primitivo. Ese mismo año, Fernando Barquín construyó en la barriada de Pio XII y por encargo del Real Patronato de Casas Baratas de la Archidiócesis de Sevilla la iglesia de Santa María de las Flores. Joaquín Barquín diseñaría años más tarde el edificio semicircular porticado con arcos y columnas y decorado con frescos que da a la Plaza del Cabildo (1968), junto a la Avenida de la Constitución.

Alberto Balbontín Orta: Arquitecto que colaboró junto a Antonio Delgado Roig en el diseño de la nueva Basílica de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder (1965), Plaza de San Lorenzo. Construida sobre el solar que ocupaba el templo de Santo Domingo de Silos, fundado por los Duques de Medina Sidonia. Es un edificio de planta circular, inspirado en el Panteón de Agripa de Roma, cubierto con cúpula esférica rebajada y acasetonada

sobre un cilindro forrado de mármol rojo. Una linterna remata la cubierta. La portada esta diseñada en estilo neobarroco.

José María Morales Lupiañez: Diseñó junto a Roberto de Juan Valiente la Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios (1962), en el barrio del mismo nombre. La iglesia como aportación novedosa, está levantada sobre una cripta en semisótano. En su construcción se emplearon los materiales más modernos de la arquitectura de aquella época como fueron el fibrocemento para la cubierta, el hierro para los pórticos, y el hormigón visto para los muros. La portada principal está realizada con hormigón moldeado, así como el sobresaliente voladizo de la cubierta. El altar mayor, realizado en hormigón visto está presidido por una imagen suspendida moldeada también en hormigón y patinada en bronce. Un gran techo de madera en forma de bóveda rebajada y suspendida cubre todo el espacio.

Luis Recasens: Es el autor junto a Antonio Peña Neila de dos iglesias del barrio sevillano del Polígono San Pablo. La primera es la de San Ignacio de Loyola (1963). Es una construcción que se caracteriza por el volumen tetraédrico del templo y la espadaña o campanario en forma de estrella triangular. El interior llama la atención por las vidrieras situadas en las rasgadas verticales de la fachada y por el techo ascendente. Todo el edificio está construido en ladrillo visto. La segunda es la de San Pablo (1965). Diseñada en un estilo claramente racionalista, pero con decoración en estilo mozárabe en el exterior. Las vidrieras de moderno diseño dan una gran luminosidad al interior.

Ramón Montserrat Ballesté: Levantó sobre un solar que anteriormente ocupaba el Cuartel del Duque un edificio que ocuparía la Jefatura Superior de Policía (1962). Resultó una edificación excesivamente moderna por su ubicación en el casco antiguo de la ciudad aunque con esto se pretendió modernizar las ideas de la arquitectura de entonces.

Rafael García Diéguez: En colaboración con Rafael Fernández Huidobro dirigieron y proyectaron La Escuela Superior de Arquitectura y la de Arquitectos Técnicos. Estaban instaladas provisionalmente en el Pabellón de Brasil de la Exposición Iberoamericana

de 1929, hasta que en el año 1968 ambas Escuelas de Arquitectura se trasladaron a su ubicación actual en la Avenida de Reina Mercedes. Estas dos construcciones supusieron un hito en la arquitectura docente-universitaria de aquella época.

Los años 70

Rafael de la Hoz: Proyectó junto a Gerardo Olivares la sede principal del Colegio de Médicos hispalense (1972), en la Avenida de la Borbolla. Está diseñado con una estructura vista, con paramentos lisos y revestidos de piedra caliza y con un cuidadoso estudio de los volúmenes.

Alejandro de la Sota: Edificó con un original diseño la Facultad de Ciencias Exactas (1973), en la Avenida de Reina Mercedes. Es un edificio de cuatro plantas y con estructura metálica. Los cerramientos son de ladrillo visto y todas las ventanas están protegidas con persianas que recorren todas las fachadas. Este edificio fue Premio Nacional de Arquitectura en 1973.

Jaime López de Asiaín: Diseñó junto a Pilar Alberich el Instituto del Doctor Sacristán (1971), en la calle Isaac Peral. Este organismo fue fundado por el doctor del mismo nombre como centro de educación especial para deficientes mentales. El edificio destaca por un efecto “Brutalista” por el tratamiento del hormigón visto de los partesoles verticales de las fachadas.

Rafael Manzano Martos: Entre sus edificaciones más notables destaca un edificio de viviendas en la Plaza de Pilatos en el que recreó el estilo neo-regionalista sevillano, muy acorde con el entorno histórico en el que se emplaza, esto es, junto al Palacio de Pilatos perteneciente a la Casa Ducal de Medinaceli.

Mario Chaparro Narbona: Colaborador junto a Rafael Manzano en muchas de sus edificaciones. Este arquitecto levantó en la sevillana Plaza del Cristo de Burgos un edificio de viviendas en el más puro estilo neo-regionalista. Es un edificio de cuatro

plantas en los que una serie de pilastras en la fachada separan los balcones, el edificio se remata con una cubierta de tejas a dos aguas recorrida por una serie de buhardillas.

Los años 80

Gabriel Ruiz Cabrera: En colaboración de Enrique Perea Laveda diseñaron un edificio para la nueva sede del Colegio de Arquitectos (1982), en la Plaza del Cristo de Burgos. Fue un edificio muy polémico por lo vanguardista de su diseño ya que desentonaba en el entorno histórico donde se encuentra emplazado.

Álvaro Navarro: Colaboró junto a J.I Santamaría y A. Saseta en la construcción del Palacio de Exposiciones y Congresos (1986). Es un edificio construido en ladrillo visto, precedido por una plaza semicircular recorrida por soportales y cuyo vestíbulo de entrada está rematado por una gran cúpula. Todos los pabellones que componen el recinto son diáfanos, amplios y luminosos.

Rafael Moneo: Erigió un edificio para sede de la Previsión Española (1987), en el Paseo Colón. Es un edificio de una gran horizontalidad remarcado en su parte superior por un voladizo. Utiliza como materiales el ladrillo visto, columnas de mármol y fundición en celosías.

Pedro Vilata Capont: Participó junto a Román Fernández Guixot en la construcción de un edificio para el centro comercial el Corte Inglés (1985), en el barrio de Nervión. Es un edificio sólido y compacto formado por dos bloques independientes aunque unidos entre sí. Utilizan como materiales el granito, el vidrio y las celosías metálicas.

Antonio Cruz: junto a Antonio Ortiz, estos arquitectos sevillanos comenzaron a levantar la futura estación de ferrocarril de Santa Justa (1987), con vistas a la celebración en Sevilla de la futura Exposición Universal de 1992. Es la segunda estación ferroviaria de España después de la de Atocha de Madrid y se encuentra situada en la principal vía de acceso a la ciudad, en la Avenida de Kansas City. La estación se ideó para facilitar el acceso a Andalucía con un tren de alta velocidad (AVE). La estación posee seis vías con

ancho internacional para los trenes de alta velocidad y otras seis de ancho nacional para los servicios de cercanías, media distancia y largo recorrido. El edificio se divide en dos partes, la primera la forma el gran vestíbulo y la segunda los andenes. Es un edificio espacioso, alto y diáfano. Está construida en ladrillo rojo visto tanto en el interior como en el exterior. El acceso principal está diseñado con una gran marquesina de doble curvatura en planta y alzado, y sobre la que aparece una segunda estructura horizontal recorrida por ventanas que albergan las oficinas. Los andenes están cubiertos por estructuras curvas de cristal que dan una gran luminosidad a estos. Se inauguró en 1992 con motivo de la Muestra Universal.

Rafael Moneo: Arquitecto del nuevo aeropuerto sevillano de San Pablo. Es el único que existe en la ciudad tras el cierre de la Base Aérea de Tablada. En 1989 Moneo comenzó a ampliar la plataforma para el estacionamiento de aeronaves así como la edificación de una nueva torre de control, con vistas al gran volumen de visitantes que originaría la celebración de la Exposición Universal. El edificio de aspecto compacto y cerrado alberga zonas de viajeros, oficinas y servicios. Su interior está estructurado a base de bóvedas semiesféricas peraltadas que descansan sobre arcos.

Juan Cuenca Montilla: Arquitecto cordobés autor de la nueva estación de autobuses de Plaza de Armas. Diseñada en estilo racionalista, es amplia, funcional y luminosa. Consta de dos partes, la primera es un amplio vestíbulo para recepción de viajeros y la segunda es el andén para los autobuses. Al edificio principal se adosan otras edificaciones de menor altura. Como material constructivo se emplea el ladrillo visto y el zócalo.

Los años 90

José Ramón y Ricardo Sierra Delgado: Estos dos hermanos arquitectos son los autores del edificio de oficinas Catalana de Occidente (1991), en el barrio de Nervión. Es un edificio de ocho plantas y se caracteriza por su gran horizontalidad. Se remata en la parte superior con un gran alero. La fachada está revestida con placas de granito.

Luís Marín: En colaboración con Aurelio del Pozo y bajo el patrocinio de la Diputación Provincial, el Ayuntamiento y la Junta de Andalucía iniciaron las obras del Teatro de la Maestranza (1991) con vistas a la celebración de la Exposición Universal de 1992. El edificio se construyó sobre el solar de lo que era la antigua Maestranza de Artillería situada en el Paseo Colón. El edificio está precedido por el muro de la fachada de la antigua Maestranza que se apoya sobre la nueva construcción, tras el aparece un cilindro de poca altura, cubierto por una cúpula esférica rebajada. Numerosas construcciones anexas se unen al edificio principal por su parte trasera. El exterior destaca por ser un conjunto de un gran eclecticismo con absidiolos en la parte superior del cilindro y franjas concéntricas de colores en el solideo de la cubierta. Las superficies exteriores están realizadas en estuco color albero remarcadas por piedra artificial. El interior se caracteriza por la forma cilíndrica de su diseño. La función del edificio es para representaciones musicales y operísticas.

Francisco Sainz de Oiza: Diseñó y construyó el edificio Torre Triana en el recinto de lo que sería la Exposición Universal. Es una construcción cilíndrica revestida de piedra color ocre. Todo el perímetro exterior está recorrido por ventanas y por grandes huecos circulares que rompen la monotonía visual. Actualmente hay ubicadas en el edificio varias consejerías de la Junta de Andalucía.

Javier Carvajal Ferrer: Autor del Hotel Príncipe de Asturias, situado en la Isla de la Cartuja. Es una construcción formada por tres cilindros independientes de cinco plantas con patio central y cubiertos con una montera de cristal inclinada. Es una de las edificaciones más novedosas de esta década por lo innovador de su diseño.

La escultura

El academicismo y la continuidad de los patrones decimonónicos son las características principales de la escultura hispalense anteriores a la Guerra Civil. La producción se dirigió hacia el retrato, los monumentos y las imágenes de culto como preferencia de la aristocracia y burguesía sevillana. En la Escuela hispalense dominaba el realismo académico y el arte narrativo de fines del siglo anterior, de ahí el arraigo de la escultura

tradicional en nuestra ciudad, rechazando todo lo que pudiera ser novedoso e innovador. La plástica andaluza posterior a la guerra civil continuó con el cultivo de las formas realistas, pero no sería a partir de la década de los cincuenta y sobre todo de los sesenta cuando se pudo empezar a hablar de Modernidad tanto de técnica como de estilo, a ello contribuyó tanto el profesorado como el alumnado de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría junto al que habría que colocar a las Escuelas de Artes y Oficios, sin que por ello dejaran de cultivarse las formas tradicionales, sobre todo en la plástica religiosa que hizo surgir un neobarroco en la imaginería a resultas de todo el patrimonio perdido de resultas de la contienda y que hubo que restituir.¹²

Los años 40

Profesores de la escuela Superior de Bellas Artes:

Juan Luís Vassallo Parodi: Catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Madrid y Académico Numerario de la Real de Bellas Artes de San Fernando. Fue galardonado con diferentes medallas por algunas de sus obras. En su etapa sevillana destacan obras tan importantes como la figura orante de Doña Beatriz de Suabia en la capilla real hispalense o la Inmaculada del Seminario Metropolitano de Sevilla

Antonio Cano Correa: Granadino de origen pero afincado en Sevilla, fue premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1943, consiguió diferentes medallas en reconocimiento a su obra como la tercera medalla por un Cristo yacente en 1950, segunda medalla por un desnudo femenino y en 1954 por un relieve de San Martín partiendo la capa con el pobre que se exhibe actualmente en el Museo de Bellas Artes de Jaén. Podemos destacar de su producción para Sevilla algunos monumentos conmemorativos como el del rey Alfonso X orante de la capilla real hispalense que hace

¹² PÉREZ CALERO, Gerardo: *“La plástica escultórica en la Sevilla del siglo XX”*, en Sevilla y su Provincia, t. V, Sevilla, ed. Gever, 1993, págs 309-359. MORENO ROMERA, Miguel: *“Medio siglo de vanguardias”*, en *Historia del Arte en Andalucía*, t. IX, Sevilla, ed. Gever, 1994, págs 255-282, 300-319, 330-340.

pareja con la ejecutada por Vassallo Parodi o el monumento a Juan Sebastián el Cano entre otros.¹³

Carmen Jiménez Serrano: Esposa de Antonio Cano Correa, fue discípula aventajada de Pérez Comendador, premiada con la tercera medalla en la Exposición Nacional de 1945 por su obra “Conchitina” adquirida por el Estado para el Museo de Arte Moderno, y en la de 1948 por el “Juanito” que tuvo el mismo destino de la anterior obra, al igual que “Las Dos Edades” con la que obtuvo la primera medalla del año 1952. Habría que destacar su “Niño Dormido” del Museo de Bellas Artes sevillano.¹⁴

Juan Abascal Fuentes: Tras estudiar Derecho, estudió Artes y Oficios y posteriormente Bellas Artes que era su verdadera vocación. Tuvo como maestros a profesores tan importantes como Juan Luís Vasallo, José María Labrador o Miguel Pérez Aguilera. En sus esculturas manifiesta la expresividad de las mismas mediante gestos y actitudes. Igualmente estudió con interés las nuevas aportaciones del arte de vanguardia. La producción de Abascal se divide en escultura profana y religiosa. Dentro del primer grupo encontramos el monumento dedicado a Dante Alighieri con una clara labor retratística, en el segundo grupo encontramos El Ángel de la cofradía sevillana del Cristo de las Aguas, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz de la iglesia del Santo Ángel de Sevilla.

Mauricio Tinoco Ortiz: Perteneció a la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y posteriormente fue profesor de la Escuela de Artes y oficios de Madrid. Consiguió la segunda medalla en la Exposición Nacional de 1943 por una escultura de Santa Ángela de la Cruz.

Julián Ortiz Ramírez: Fue titular en la Escuela de Artes y Oficios hispalense. Se especializó en la ejecución de figuras infantiles que obtuvieron numerosos premios en diferentes certámenes.

¹³ CALVO SERRALLER, Francisco: *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, ed. Mondadori, 1991, pág. 156.

¹⁴ PAREJA LÓPEZ, Enrique y MÁRQUEZ CONTRERAS, Evaristo: *Carmen Jiménez*, Sevilla, ed. Gever, 1994, págs. 19, 25-26, 29, 68, 70-71, 79.

Manuel Echegoyán González: Se formó en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla de la que luego sería catedrático. Su obra tiene un acusado estilo realista con concesiones a la modernidad que en algunas ocasiones le han llevado a salirse de la figuración tradicional. Su obra es polifacética puesto que abarca gran cantidad de temas. Relieves de la Anunciación para la parroquia de la barriada de Pio XII y los de la portada de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos del barrio de Nervión, y el monumento conmemorativo del primer centenario de la Junta de Obras del Puerto de Sevilla.

En paralelo con el trabajo de estos escultores, los imagineros desarrollaran una importante producción auspiciada por la restauración y reposición de las imágenes quemadas durante los motines de la II República y los desastres de la Guerra Civil, así como por las demandas de las numerosas remandes penitenciales que se fundan tras el fin de la Contienda. Sus más destacados representantes serían Antonio Castillo Lastrucci, Antonio Illanes Rodríguez, Sebastián Santos Rojas, José Rodríguez Fernández-Andes y Luis Ortega Bru, quienes prolongaran su actividad durante los años 50 y 60.

Antonio Castillo Lastrucci: Afamado escultor sevillano que divide su obra en profana y religiosa, aunque es más conocido por esta última faceta. Participó en la exposición iberoamericana de 1929 con la ejecución de algunas esculturas para monumentos públicos de la ciudad, aunque su labor ya se había iniciado en 1923. Fue el precursor de la imaginería procesional sevillana del siglo XX. Pese a su modernismo inicial, este se fue tornando a un expresionismo realista. Dentro de su producción imaginera hay que destacar el misterio del prendimiento de la hermandad de los panaderos, ejecutado en la década de los años cuarenta. En la escultura profana destacan grupos y composiciones de carácter costumbrista, así como relieves históricos y taurinos.¹⁵

Antonio Illanes Rodríguez: Formado en la Escuela de Artes y oficios de Sevilla y discípulo de Francisco Marco y Díaz Pintado. Su estilo es una combinación de la tradición realista sevillana que arranca de Susillo con un moderno concepto de la

¹⁵ ROSA MATEOS, Antonio: *Castillo Lastrucci: su obra*, Almería, 2004, págs. 35-37, 161.

creación plástica, aunque siempre dentro de la figuración. Sus méritos le llevaron a la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, consiguiendo diferentes recompensas oficiales. Cultivó el monumento público como el de la Niña de los Peines, el retrato como el del Marqués de Aracena, los temas gitanos como su Gitana Cordobesa y los taurinos como el retrato de Rafael el Gallo. Pero quizás la faceta más conocida es en la imaginería procesional con obras tan importantes como el Cristo de la cofradía de la lanzada, la Virgen de la Paz o el Cirineo de la cofradía de San Roque.¹⁶

Sebastián Santos Rojas: Imaginero oriundo de Higuera de la Sierra (Huelva), afincado en Sevilla y que comenzó su labor en plena Guerra Civil. Su gran actividad le llevó a realizar una ingente obra entre Dolorosas, Vírgenes Gloriosas, Inmaculadas e imágenes de Cristo en diferentes misterios. Entre su obra destacamos la Virgen del Refugio de la Cofradía de San Bernardo, la Virgen de la Merced de la Cofradía de Pasión y el Cristo de la Cofradía de la Cena.¹⁷

José Rodríguez Fernández-Andes: Autor de corta pero fructífera carrera artística debido a su muerte prematura. Sus obras más logradas son la Dolorosa y el Nazareno de la Cofradía de los Gitanos, la Virgen de la Caridad del Baratillo y la Dolorosa de Gracia y Esperanza de San Roque.¹⁸

Luis Ortega Bru: Artista natural de San Roque (Cádiz) establecido en Sevilla en 1943 y de formación autodidacta. Se inspiró para su iconografía en la imaginería del Barroco sevillano. Su obra cumbre es el misterio del traslado de Jesús al sepulcro a excepción de la Virgen y Santa Marta que son de Sebastián Santos.¹⁹

¹⁶ ROMERO TORRES, José Luís, TORREJÓN DÍAZ, Antonio: *De Jerusalén a Sevilla: la pasión de Jesús*, t.III, Sevilla, ed. Tartessos, 2004, pág. 239.

¹⁷ SANTOS CALERO, Sebastián: *Sebastián Santos Rojas: escultor-imaginero*, Sevilla, 1995, págs. 23, 51, 72, 132, 174.

¹⁸ MARTÍNEZ ALCALDE, Juan: *Sevilla mariana: repertorio iconográfico*, Sevilla, ed. Guadalquivir, 1997, págs. 33 ,91 ,222.

¹⁹ RODRÍGUEZ GATIUS, Benito: *Luís Ortega Bru: biografía y obra*, Sevilla, ed. Guadalquivir, 1995, págs. 101-107. BERNALES BALLESTEROS, Jorge: La evolución del paso de misterio, en *Las cofradías de Sevilla: historia, antropología, arte*, Sevilla, 1999, pág.110-112.

Los años 50

Antonio Gavira Alba: Es un escultor de buena y sólida formación artística, conocedor de materiales como la piedra y el poliéster así como de la técnica que emplea en la ejecución de sus obras. Estudió en la antigua Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, en la que años más tarde conseguiría una plaza de Auxiliar de escultura, para finalmente conseguir por oposición la cátedra de modelado. Sus esculturas tienden hacia lo monumental basándose en el dominio del dibujo para los bocetos, dando especial importancia a los estudios anatómicos de la figura humana para lo que se inspira en el natural. Suele captar en sus composiciones momentos instantáneos y fugaces de la figura humana. Son muy conocidas sus maternidades y sus figuras en diferentes actitudes. Dentro de su producción escultórica encontramos el monumento a Santa Ángela de la Cruz (1968), monumento al Cante Flamenco (1968), Desnudo en Reposo (1974)

Jesús Gavira Alba: Hermano del escultor Antonio Gavira y colaborador suyo en diferentes monumentos públicos. Su obra tiene un carácter humano y vitalista que evoluciona hacia otra más creativa en la que posee un claro dominio de los materiales y de cierta tendencia hacia la estilización y el esquematismo como si de un cubismo se tratase. Entre sus obras encontramos la titulada “Ternura”(1972) premiada en el Certamen otoñal de ese año con el Premio del Real Circulo de Labradores y Propietarios de Sevilla.

Juan Ramón Lafita Seva: hijo del escultor José Lafita Díaz, participó en las Exposiciones de Otoño organizada por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, donde consiguió un premio en 1959. Su obra se mantiene dentro de cierto figurativismo destacando sus figuras juveniles y sus relieves con músicos.

Aurelio Teno: hizo dos exposiciones individuales en 1958 en Madrid y Ávila donde tuvo una gran aceptación de público y crítica. Su obra pretende una búsqueda plástica

de la renovación estética. Una de las obras que resume este nuevo concepto es “El Guerrero de Burriana”.

Emilio García Ortiz: Artista sevillano que ha cultivado una doble especialidad y que ha sido la escultura y la cerámica. Dentro del primer campo destacan dos obras fundamentales tituladas “El Mar” y “El Campo” que consiguieron el premio de la Confederación Hidrográfica del Guadalquivir en la Exposición de Otoño de 1954, además de un monumental Crucificado muy esquemático y novedoso para la parroquia sevillana de San Pablo y en el segundo numerosas obras de azulejería para distintas glorietas del Parque de María Luisa sevillano. También hay que destacar el monumento dedicado a Fray Bartolomé de las Casas (1985) por su implicación arquitectónico-urbanística.

Los años 60

Antonio Borrego Gutiérrez: Estudió en diversas Escuelas de Artes y Oficios. Su escultura es de marcado estilo ecléctico, cultivó la temática religiosa y la profana. En el primer grupo encontramos su San Sebastián (1968) Premio Municipal de Escultura en el Salón de Otoño de ese año y en el segundo el retrato-busto del torero Curro Romero.

Nicomedes Díaz Piquero: Profesor de la Escuela de Artes y Oficios de nuestra ciudad. Es un escultor preocupado por la novedad expresiva para lo que utiliza todo tipo de materiales, principalmente el hierro, llegando así a un acusado vanguardismo. Encontramos obras como el Monumento al Automóvil de la localidad sevillana de las Pajanosas (1971), la cabeza de Ramón y Cajal (1963) Premio del Ayuntamiento hispalense en la Exposición de Otoño de aquel año, Monumento a Don Juan Tenorio (1974).

Nati Reichard: Profesora de la Escuela de Artes y Oficios, autora de obras como “Madre con el Niño” Premio de Escultura del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla en la Exposición de Otoño de 1968 y “Mujer Sentada” que obtuvo, dos años después, el del

Ayuntamiento hispalense en el mismo certamen. Su obra es de un marcado sentido humano y sentimental.

Enrique Ramos Guerra: Escultor formado en la Escuela de Artes y Oficios y en la de Bellas Artes, así como en la de San Fernando de Madrid. En 1965 consiguió el premio de pintura de la Galería Pasarela. Dentro del campo de la escultura podemos destacar su obra titulada “Ilusión”, de gran vanguardismo por sus formas tridimensionales.

Manuel Vela Poveda: Fue galardonado en la Exposición de Otoño de 1967 por su escultura “Niña”. Su obra se adaptaba a los gustos estéticos de la sociedad sevillana. Una de sus obras mas celebradas por su carácter mitológico fue el busto titulado “Baco”.

Jesús Gavira Alba: Hermano del escultor Antonio Gavira y colaborador suyo en diferentes monumentos públicos. En su obra se percibe el dominio de los materiales que empleaba para sus esculturas. Entre sus reconocimientos encontramos la medalla de oro que se le concedió en la Exposición Regional de Arte Joven de Utrera (Sevilla) en 1965 y el primer premio “Martínez Montañés” de retrato de escultura de la Escuela Superior de Bellas Artes ese mismo año.

Una nueva generación de imagineros se suma a la consagrada tras la Posguerra. Formada en sus talleres, son sus más afamados representantes Antonio Dubé de Luque y Antonio Eslava Rubio.

Antonio Dubé de Luque: Escultor, imaginero, pintor y diseñador de orfebrería, bordados y pasos. En el campo de la imaginería su estilo se caracteriza por el naturalismo anatómico que imprime a sus imágenes, evitando así la sensación estática. La iconografía de Cristo la representa con rostros expresivos y comunicativos, poco dulcificados y muy dramáticos, aunque siempre con aspecto varonil, fuerte y recio. Las Dolorosas tienen apariencia juvenil, de facciones redondeadas y gran expresividad. Su producción imaginera comenzó en esta década de los sesenta con la Virgen de Consolación (1969) de la sevillana Hermandad de la Sed, para ir evolucionando tanto en

técnica como en temática a lo largo de las décadas siguientes, llegando hasta nuestros días con su particular estilo.²⁰

Antonio Eslava Rubio: Escultor oriundo de la localidad sevillana de Carmona. Gracias a una beca que le concedió el ayuntamiento de su localidad le permitió estudiar en la Escuela de Artes Aplicadas y oficios Artísticos de Sevilla, donde recibió enseñanzas de profesores como Manuel Echegoyán, José Lafita y Juan Luís Vassallo Parody. Obtuvo los premios extraordinarios de la diputación y el ayuntamiento hispalense en la sección de artes y oficios. Su estilo se identificó por su innovación en la iconografía de las dolorosas sevillanas al recrear en ellas el estilo del escultor murciano del siglo XVIII Francisco Salzillo. Entre sus obras más conocidas encontramos la Virgen de los Dolores de la Hermandad de Santa Cruz realizada en 1967 y otra de la misma advocación de la Hermandad de Jesús Despojado de 1962.²¹

Los años 70

Ricardo Comas Fagundo: Artista de personalidad polifacética ya que aparte de la escultura también cultivó la pintura y la cerámica. Su faceta escultórica estuvo estrechamente ligada a la arquitectura al colaborar en diferentes proyectos arquitectónicos como fuentes y mausoleos. Buena parte de su producción la dedicó a la imaginería sacra entre dolorosas, inmaculadas y santos.

Antonio Parrilla: Empleaba y experimentaba con toda clase de materiales para la ejecución de sus esculturas, siempre dentro de la figuración. Su obra tenía como principal protagonista a las figuras infantiles que captaba en momentos anecdóticos con actitudes dinámicas y de cierta contorsión.

Rolando Campos: Artista que cultivó la escultura y la pintura. Expuso en galerías de Sevilla, Madrid, Bilbao y París. Todas las esculturas exhibidas en estas exposiciones formaban parte de su fase de experimentación con diferentes materiales.

²⁰ DÍAZ VAQUERO, María Dolores: *Imagineros andaluces contemporáneos*, Córdoba, 1995, págs.105-108.

²¹ MARTÍNEZ ALCALDE, Juan: *Sevilla mariana...*, op. cit., págs. 167-169.

Rafael Spínola: Comenzó sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, en donde años más tarde fue profesor de dibujo. Alternó la escultura con la pintura. Participó en numerosas exposiciones colectivas en la década de los setenta en las que obtuvo algunos premios como fue el Premio Anual de Primavera del Ateneo de Sevilla. En 1980 formó parte junto a otros escultores sevillanos del llamado Grupo Itálico. Es creador de piezas como “Torso” (1974) presentado a la Exposición de Otoño de ese año o el relieve titulado “Hegemonía”.

Rita del Río Rodríguez: Inició su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, posteriormente impartió clases de escultura en la Escuela de Artes y Oficios y actualmente es catedrática en la Facultad de Bellas Artes. Entre sus obras más logradas encontramos un desnudo titulado “Reposo” galardonado en el Salón de Otoño de 1975 con el premio de la empresa Abengoa.

Entre los imagineros, sobresalen dos granes figuras, Francisco Buiza Fernández y Luís Álvarez Duarte, maestros de los jóvenes imagineros del final de siglo sevillano.

Francisco Buiza Fernández: Imaginero oriundo de la localidad sevillana de Carmona. Fue discípulo del escultor Sebastián Santos Rojas quien le introdujo en el arte de la imaginería. Su obra se caracteriza por un marcado expresionismo dramático. En el año 1957 consiguió el primer premio de escultura en la X Exposición de Bellas Artes y Artesanía organizada por el ayuntamiento de Carmona. Entre sus primeras creaciones para la ciudad encontramos el Crucificado de la Sangre (1966) para la hermandad sevillana de San Benito, pero sería en los años setenta cuando su producción sería mas extensa con su Cristo atado a la Columna de la Hermandad de las Cigarreras (1974) y su Cristo Resucitado (1973) y el Ángel (1975) para la Hermandad del Resucitado.²²

Luís Álvarez Duarte: Autor de cierto eclecticismo temático, ejecuta aparte de imaginería procesional Belenes para iglesias e interiores domésticos. También cultiva la escultura profana con bustos de personajes populares como el del torero Manolo Vázquez o la

²² MARTÍNEZ LEAL, Pedro Ignacio: *Francisco Buiza: escultor-imaginero (1922-1983)*, Sevilla, ed. Guadalquivir, 2000, págs. 19, 28, 34, 140, 142, 146.

bailadora Matilde Coral. Entre su producción imaginera destacar la Virgen del Patrocinio de la hermandad del Cachorro o el Cristo de la Sed de la Hermandad del mismo nombre.²³

Los años 80

Antonio y Jesús Gavira Alba: Estos hermanos desarrollaron durante esta década una amplia labor escultórica en diferentes monumentos públicos donde se complementaba la arquitectura con la escultura. Las obras mas destacadas de este periodo fueron los monumentos dedicados a la antigua feria de Mairena del Alcor en 1982 o el monumento funerario del cantaor Antonio Mairena en 1984.

Emilio García Ortiz: Escultor-ceramista y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Una de sus obras mas importante fue el monumento a Fray Bartolomé de las Casas realizado en 1984, en el que unos relieves narran algunos episodios de la vida del que fuera obispo de Chiapas (México), gran defensor de los derechos de los indios.

Jaime Gil Arévalo: Su obra está cargada de gran simbolismo, sobre todo en los monumentos públicos como el dedicado a Juan Carlos I (1986) en la localidad sevillana de Dos Hermanas.

Enrique Ramos Guerra: La obra de este escultor continuó dentro del estilo vanguardista que había iniciado en los sesenta. En estos años hizo dos monumentos públicos que fueron el dedicado al premio nobel de literatura Vicente Aleixandre en 1986 y el dedicado a Gustavo Adolfo Bécquer en 1987.

Juan Manuel Miñarro López: Formado en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, compaginó los estudios oficiales con las enseñanzas recibidas en el taller del escultor Francisco Buiza. Imprime a sus imágenes un gran naturalismo y expresionismo. Ha sido un gran estudioso de la Sábana Santa de Turín, lo que le ha llevado a conocer de primera mano la anatomía de Jesucristo y sus padecimientos.

²³ DÍAZ VAQUERO, María Dolores: *Imagineros andaluces...*, op. cit., págs. 100,104.

Realiza una gran labor como restaurador de gran parte de nuestra estatuaria barroca que llega a su taller. Actualmente es profesor titular de la Facultad de Bellas Artes. Citaremos obras como el Nazareno y las figuras secundarias del misterio de la Hermandad del Cerro del Águila o el Crucificado de la Paz para la parroquia del sevillano barrio de Rochelambert.

Los años 90

Miguel García Delgado: La obra de este artista se caracteriza por la interpretación personal que hace de la realidad a la hora de ejecutar sus figuras. Se inspiraba sobre todo en los cánones de la estatuaria egipcia y griega, figuras que por lo general adoptan actitudes dinámicas. En su producción destacan distintas iconografías mitológicas y alegóricas. También ha cultivado el género del retrato para distintos recintos públicos o privados como es el caso de los realizados al poeta Luís Cernuda o al Duque de Alba.

Jaime Gil Arévalo: Su escultura es de carácter monumental con cierto vanguardismo en su ejecución aunque sin olvidar la figuración. Hizo diferentes estudios de torsos y figuras antropomórficas.

José Ramón Sierra: El arquitecto, escultor y pintor evolucionó en esta década hacia una serie de planteamientos totalmente innovadores en cuanto a su obra como así lo demostró en su “instalación” titulada Dafne expuesta en la Sala de las Ruinas en 1992, realizada con técnica mixta sobre madera, yeso y cristal. Esta obra participó en la exposición Pintores de Sevilla (1952-1992) celebrada en el Real Monasterio de San Clemente.

Francisco Molina: Se caracterizaba a la hora de llevar a la realidad sus creaciones por esa plástica tridimensional que imprimía a sus obras. Se introdujo en nuevos campos estéticos como fue el caso de las llamadas “instalaciones” como la titulada “Telón” de 1992.

Evaristo Bellotti: Autor muy influido por el mundo clásico, recreó en su obra toda una iconografía de carácter bíblico o mitológico como centauros, minotauros...En los noventa hizo algunas obras de carácter simbólico utilizando viejos materiales como fue su montaje titulado “EB006-90” del año 1990.

Jesús Gavira Alba: En los años noventa continuó trabajando en diferentes monumentos públicos, de este período es la escultura titulada “Trilogía del Cante” de 1994, fundida en bronce y que representa a una mujer andaluza vestida de flamenca sujetando una guitarra, en clara alusión al mundo del flamenco.

Antonio Sosa: Este artista demostró siempre cierto interés por la experimentación con diversos materiales para sus innovaciones creativas. Una de las obras mas destacadas de estos años fue la “instalación” titulada “Escayola, Estopa y Plomo” de 1993.

José Antonio Navarro Arteaga: Escultor sevillano y uno de los más firmes y prometedores valores de la imaginería procesional andaluza. Se inició como aprendiz en el taller de Juan Antonio González Ventura, de valiente personalidad artística y atinada capacidad de síntesis para aprender de los antiguos y nuevos imagineros, aporta a sus imágenes la fuerza de carácter y un gran sentido dinámico y del movimiento que concilia con la estética andaluza. Realiza también miniaturas en materiales tan variados como el barro, el marfil y la madera. Sus crucificados se caracterizan por la combinación del clasicismo montañésino con el barroquismo de Juan de Mesa. Entre sus obras encontramos el Cardenal Spínola para la Hermandad del Gran Poder, el Cristo de Pasión y Muerte y la Virgen del Desconsuelo para la Parroquia de Nuestra Señora del Buen Aire, o el Longino montado a caballo para la Hermandad de la Lanzada.²⁴

²⁴ ROMERO TORRES, José Luís, TORREJÓN DÍAZ, Antonio: *De Jerusalén a Sevilla...*, op. cit., pág. 188.

La pintura

La pintura sevillana de las primeras décadas del siglo XX continúa con el estilo decimonónico defendido por los pintores más importantes de fines del siglo anterior como es el caso de José Villegas, Virgilio Mattóni o García Ramos, aunque pintores de la misma época continuaban con ese mismo estilo finisecular, ya totalmente superado y con grandes dosis de academicismo. Los ismos y las vanguardias eran una serie de corrientes que se daban en el extranjero y que no debían influir en la tradicional y estancada pintura sevillana. Las escasas vanguardias pictóricas del mundo artístico sevillano quedaron eliminadas a partir de 1936 con lo que se favoreció el tradicional realismo muy del gusto de la burguesía hasta los años cincuenta. El predominio de una economía rural coincidió con la existencia de unas clases sociales extremas que eran receptivas e impulsoras de cambios en todo el panorama artístico. El arte contemporáneo sevillano careció de grupos y movimientos de vanguardia a diferencia de Madrid y Barcelona que supieron incorporarse a las corrientes innovadoras. Es en la década de los años sesenta cuando se puede comenzar a hablar de un arte de vanguardia en Sevilla teniendo como innovación la técnica y la temática. Finalmente la pintura sevillana se incorpora a la vanguardia a través de la figuración.²⁵

Los años 40

El panorama pictórico de los primeros años de la década de los años cuarenta lo formaban una serie de artistas continuadores del estilo de Gonzalo Bilbao y Gustavo Bacarisas. La pintura de estos años es de carácter realista y tradicional, la temática va desde asuntos políticos y religiosos hasta un figurativismo costumbrista dominado por la luz y el color. En esta época aparecen cuadros de santos y crucificados, retratos de militares, entre ellos muchos del Caudillo, y sobre todo escenas de género inspiradas en artistas de principios de siglo. Diferentes instituciones de aquella época se encargaron de la producción pictórica en Sevilla, como fue el caso de la Escuela Superior de Bellas

²⁵ MARTÍN MARTÍN, Fernando: “*Pintura contemporánea sevillana*” en Sevilla y su Provincia, t. V, Sevilla, ed. Gever, 1993, págs 364-420. BANDA Y VARGAS, Antonio: “*De la ilustración a nuestros días*” en *Historia del Arte en Andalucía*, t. VIII, Sevilla, ed. Gever, 1991, págs 419-452.

Artes, las exposiciones promovidas por el Ateneo y la proliferación de las galerías de arte.

Juan Miguel Sánchez: Fue un artista que supo dar un cierto aire de modernidad a la tradicional pintura sevillana. Se dedicó fundamentalmente a la pintura mural y al retrato. Su obra se caracteriza por su gran colorido, sus composiciones con floreros son muy populares.²⁶

Alfonso Grosso: Es uno de los pintores más populares de la posguerra. Fue discípulo de Gonzalo Bilbao. Las composiciones de interiores conventuales fueron su seña de identidad, aunque también cultivó el retrato. Su estilo es una mezcla de realismo e impresionismo.

Juan Rodríguez Jaldón: Estuvo muy influenciado por Gonzalo Bilbao en el tratamiento de la luz. Su pintura se caracteriza por la sobriedad y precisión dibujística, siendo su temática el retrato, el paisaje y las escenas de género.

Santiago Martínez: En su obra se observa la influencia impresionista, seguidor de Sorolla y García Ramos en cuanto a temática. Su pintura es de gran calidad dibujística y de gran luminosidad. Cultivó el retrato, el paisaje, el bodegón, y las escenas costumbristas.

José María Labrador: Su estilo y técnica recuerda al impresionismo. Su pintura tiene una gran precisión dibujística. Se dedicó al bodegón, el paisaje rural y las escenas circenses.

Francisco Maireles: Su pintura es de una gran religiosidad y muy expresionista. Su obra se resume en murales, crucifixiones, retratos de ancianos, bodegones y naturalezas muertas.

²⁶ GUASCH, Ana: *40 años de pintura sevillana (1940-1980)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1981, pág. 15.

Francisco Hohenleiter: Se caracterizó por ser un gran muralista, pasó de un estilo regionalista a otro más costumbrista. Su estilo se caracteriza por su gran cromatismo de intensas tonalidades y su habilidad para el dibujo, la decoración y la recreación de ambientes.

Los años 50

Los años cincuenta se caracterizan por la reactivación artística y por el comienzo del uso del término vanguardia. No obstante, entidades como la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, la Escuela Superior de Bellas Artes y el Ateneo eran partidarias del conservadurismo en la producción artística.

En 1949 se funda el Club La Rábida cuyo objetivo era la difusión cultural mediante conciertos, conferencias y exposiciones donde los jóvenes artistas daban a conocer sus obras. En aquel año, un grupo de alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes crearon el llamado “Grupo del 49” para implantar una serie de ideas innovadoras en el panorama artístico, aunque dicha intención no logró superar el figurativismo costumbrista o paisajístico.

También se creó en aquella época otro grupo llamado “La Joven Escuela Sevillana”, surgido de la tertulia “La Camilla”, y que estaba formada por escritores, músicos y pintores dados a conocer en el Club La Rábida en 1952. Sin embargo la figuración seguía sin abandonarse, aunque había algunos artistas con aportaciones novedosas como Delgado Montiel, Armando del Río, Carmen Laffón y Santiago del Campo entre otros. Uno de los éxitos más importantes del grupo fue la participación en la tercera Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en el Caribe en 1955.

Hay que recordar finalmente la breve experiencia del grupo “Libélula”, creado en 1955 y formado por artistas de la categoría de Francisco Cortijo, Santiago del Campo o Francisco Picón.

Los años 60

En los años sesenta se puede decir que ya existe una apertura hacia las corrientes de vanguardia. Pintores como Francisco Cortijo, Francisco Cuadrado o Cristóbal Aguilar conectan con el arte contemporáneo a través de la Estampa Popular en la que proponían un arte popular comprensible para el público.

Otro hecho importante en esta década fue la creación de la galería “La Pasarela” por Enrique Roldán en 1965. En esta galería se dieron a conocer muchos artistas jóvenes que representaban los primeros ejemplos de la vanguardia sevillana como fue el caso de Gerardo Delgado y José Ramón Sierra. Dicha galería creó un premio que llevaba su nombre para galardonar las mejores obras.

La vanguardia sevillana se manifestó en una doble vertiente, por un lado con el Realismo Crítico y por otro con el Realismo Poético:

- Realismo Crítico

El Realismo Crítico se caracteriza principalmente por el esquematismo formal, la iconografía popular y técnicamente por la predilección del grabado como medio de expresión. En este apartado destacan como principales figuras los siguientes artistas:

Francisco Cortijo: En sus composiciones tienen principal protagonismo los personajes populares, las visiones de los suburbios y las casas de campesinos. Los personajes suelen aparecer en primer plano frente a espacios desolados y solitarios. En cuanto al colorido suele utilizar cierto tenebrismo con fuertes contrastes de claroscuro. También tiene gran importancia en su obra los bodegones y los retratos. Entre sus composiciones podemos destacar el lienzo titulado *Las plañideras*.²⁷ Es interesante su faceta como grabador, siendo la técnica del aguafuerte su técnica más especializada.

²⁷ RAYA TÉLLEZ, José: *El pintor Francisco Cortijo: 1936-1996*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, págs. 158, 208-209.

Francisco Cuadrado: Autor caracterizado por el realismo expresionista que imprime a sus personajes populares, sobre todo los procedentes del mundo rural como campesinos y trabajadores donde manifiesta una gran dureza expresiva. Las figuras suelen aparecer en sentido frontal sobre fondos neutros. El colorido empleado suele ser de marrones, grises, rojos y verdes oscuros. Cultivó el paisaje, la naturaleza y el bodegón. Una de sus obras más conocidas es “El abuelo de la pelliza”.

- Realismo Poético

Una de las características principales del Realismo Poético es quizás el sentido intimista que los pintores imprimen a sus composiciones. Los mejores ejemplos de esta corriente realista son los siguientes:

Carmen Laffón: Artista de gran sensibilidad que refleja en sus lienzos la realidad cotidiana de los interiores domésticos. Se formó en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y en la Escuela de San Fernando de Madrid. Entre sus exposiciones individuales destacan las celebradas en la galería Pasarela de Sevilla en 1966 y en la galería Juana Mordó de Madrid en 1967. En su temática cultiva el bodegón, el retrato y el paisaje.²⁸

José Luís Mauri: El paisaje es el género que más ha cultivado, con cierto aire impresionista por su pincelada pastosa. El cromatismo suele ser apagado y triste, eliminando el colorido y la luminosidad de algunas de sus obras.

Teresa Duclós: Son muy populares las visiones en sus lienzos de jardines y patios sevillanos. El bodegón también ha sido un género muy cultivado, en donde aparecen vajillas sobre blancos manteles o cacharros de loza junto a plantas y flores. Una de sus obras más conocidas es la titulada “La Camilla”.

Claudio Díaz: La temática de la mayor parte de su obra han sido los objetos de los interiores domésticos. Sus composiciones son de una gran luminosidad utilizando los colores azules y amarillos preferentemente.

²⁸ CALVO SERRALLER, Francisco: *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, ed. Mondadori, 1991, pág. 439.

Joaquín Sáenz: Es pintor, cartelista e ilustrador. Su especialidad es el paisaje, siendo las vistas de la ciudad y los edificios su principal protagonista. Sus vistas del Guadalquivir son muy conocidas donde los juegos de la luz y el color tienen gran protagonismo. También hizo composiciones sobre interiores de talleres y almacenes. Es importante mencionar también su faceta como cartelista e ilustrador. Destacaremos entre su obra “Casas de Triana en el Río”.

Finalizado el apartado del Realismo Poético vamos a continuar con una serie de artistas contemporáneos a estos que se pueden incluir en el panorama pictórico de estos años.

Francisco Molina: Su obra se enmarca dentro de un realismo expresionista con sus conocidas cabezas anatómicas, pero es el paisaje el género más celebrado de toda su producción con sus célebres vistas del sevillano parque de María Luisa.

Santiago del Campo: Es uno de los pintores más importantes de esta década, pasó de un realismo tradicional a un neorrealismo. Se caracteriza por el preciosismo en la ejecución de sus composiciones, sobretodo a la hora de captar las calidades de las telas y bordados de los manteles de sus bodegones. Cultiva también el mural y el retrato.

Juan Romero: Es un artista que se puede encuadrar dentro del estilo Naif, pero siempre dentro de un estilo expresionista. Sus composiciones se caracterizan por ese “horror vacui” donde el lienzo aparece totalmente ocupado con motivos figurativos. El colorido y la luminosidad es la nota predominante de su obra.

Alfonso Fraile: Es uno de los pintores más destacados de la nueva figuración. Su obra da una visión desgarrada de sus personajes, rayando en lo caricaturesco.

Enrique Marín: Grabador y pintor sevillano caracterizado por sus composiciones fantásticas llenas de elementos surrealistas de excelente composición y rico colorido. Pinta personajes cubiertos con sombreros de bombín, marionetas, arlequines y máscaras. También cultivo iconografías sobre tauromaquia y emigrantes.

Pepi Sánchez: Conocida pintora por utilizar como soporte de buena parte de su producción la piedra de forma irregular. Su obra es de marcado carácter infantil aunque sus personajes están cargados de melancolía y simbolismo.

Es en esta década de los sesenta cuando se puede hablar propiamente de la abstracción, y que esta representada por un importante elenco de pintores:

Miguel Pérez Aguilera: Inició su formación artística en la Escuela de Artes y Oficios de Granada y en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Fue el pionero de la abstracción en Sevilla. Influenciado por el estilo post cubista aprendido de Vázquez Díaz, también hizo pequeñas incursiones en el impresionismo con influencias de Cézanne y Bonnard. Da especial protagonismo al color en el paisaje y al efecto producido por la luz al incidir sobre la superficie.²⁹

Jaime Burguillos: Aunque no se encuadra dentro del estilo vanguardista del momento, su pintura la define como una forma personal de abstracción como derivación del cultivo del paisaje. Investigación cromática, puntillismo y virtuosismo técnico son los elementos principales de su producción.

Luis Gordillo: Empezó pintando composiciones de corte tradicional, pasando por el vanguardismo hasta llegar al Pop Art. Dentro de la figuración abstracta destacamos su obra “Automovilista con perfil único”. Una de las series pictóricas más conocidas del autor es la dedicada a las cabezas, en la que incorporaba la figuración y el color, como en el caso de dos obras tituladas “Jano” y “Cabeza con franjas”.³⁰

Manuel Barbadillo: Cultivó la pintura abstracta con sugerencias figurativas y cierto geometrismo. Su estilo recuerda a la ornamentación islámica. Utiliza en sus composiciones los colores blanco, negro y marrón.

²⁹ *Ibíd.*, pág. 630.

³⁰ MARTÍN MARTÍN, Fernando: *Luís Gordillo*, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2000, págs. 2-4. CALVO SERRALLER, Francisco: *Luís Gordillo*, Madrid, 1986, págs. 26-28.

José Soto: La pintura abstracta americana ejerce una gran influencia sobre el. Es un pintor de contrastes en lo que a su gama cromática se refiere y que el separa en el lienzo con líneas divisorias.

Los años 70

Esta década se inaugura con la fundación del Museo de Arte Contemporáneo por iniciativa del Director General de Bellas Artes Florentino Pérez Embid. Instalado primero en el Salón de San Hermenegildo y luego en un edificio del Cabildo de la Catedral de la ciudad en la calle Santo Tomás. La política de adquisiciones logró reunir una importante colección para la pinacoteca.³¹

Durante los años setenta surgen una serie de galerías de arte como Haurie, Damas, o Álvaro que van a impulsar la obra de diferentes artistas a la vez que se convierten en difusoras del arte contemporáneo sevillano, siendo la más importante la galería Juana de Aizpuru que concedía una beca en la madrileña Casa de Velázquez.

También es importante citar el Centro M-11, creado en 1974 por el pintor Manuel Salinas y donde se celebraban exposiciones de los artistas mas conocidos del momento, pero la vida de este centro fue breve ya que fue clausurado poco tiempo después por diferentes problemas.

Diversas entidades bancarias de la ciudad se convierten en difusoras del arte organizando exposiciones como es el caso de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando que funda en 1970 su departamento cultural, y en 1979 funda el suyo el Monte de Piedad.

La aparición de la revista *Separata* en 1978 que dirigía Jacobo Cortines y en la que colaboraron pintores y escritores supuso para Sevilla otro medio de difusión cultural en aquellos años.

³¹ GUASCH, Ana: *40 años de pintura...*, op. cit., pág. 40.

A finales de los años setenta la corriente hiperrealista cultivada por Antonio López, tiene en el panorama artístico sevillano dos seguidores de excepción con una dilatada obra que gozó de una gran aceptación entre el público sevillano y que fueron Antonio Zambrana Lara y Florencio Aguilera.

Gerardo Delgado: Es una de las figuras más reconocidas dentro del expresionismo abstracto, aunque evoluciona posteriormente hacia un cierto figurativismo.

José Ramón Sierra: Es el pionero de la abstracción sevillana, realizó la primera exposición de obra abstracta en Sevilla.

Juan Suárez: Tercer componente de la generación pintores-arquitectos junto a los dos anteriores. En su obra se observa un ordenamiento geométrico con referencias constructivistas.

Manuel Salinas: Su pintura se manifiesta dentro de un claro expresionismo abstracto. Es una de las principales figuras de la vanguardia sevillana y contribuyó a la fundación del Centro M-11. Su obra se resuelve mediante trazos geométricos sobre fondos planos y espacios monocromos.

Rafael Zapatero: En sus inicios hace composiciones de una gran expresividad pasando posteriormente a un estilo en el que recrea motivos de inspiración arquitectónica para finalmente desembocar a una estética algo más barroca. Su iconografía no se puede determinar ya que no sigue ninguna temática concreta, pero son muy conocidas sus composiciones en las que pinta patas de jamón. Utiliza como recursos los colores apagados y los contrastes lumínicos próximos al tenebrismo.

Félix de Cárdenas: Pintor y grabador. Su estilo se caracteriza por un gran realismo que irá evolucionando hacia un postimpresionismo. Entre su temática destacan naturalezas muertas, bodegones, barcas y animales. En su gama cromática destacan los ocre y los grises.

Rolando Campos: Pintor y escultor. Su obra está dominada por un expresivo realismo, aunque posteriormente pasa a una reinterpretación del cubismo analítico con características propias del futurismo a la hora de captar el movimiento y la representación secuencial. Sus esculturas realizadas en hierro forjado recuerda la temática cubista.

Gonzalo Puch: Su estilo pasó de la abstracción a la figuración. Su temática principal es el bodegón, el paisaje, la arquitectura de jardín y los interiores domésticos. Da gran importancia al color y al dibujo.

Paloma Benítez: Pintora conocida por sus logrados bodegones. Su estilo se caracteriza por su minuciosidad, sus nítidos contornos y la importancia que concede a las volumetrías de los objetos representados. Sus bodegones tienen apariencia casi fotográfica.

Ignacio Tovar: Artista que cultivó la abstracción mediante planos amplios de color. Su obra se caracteriza por su desnudez y geometrización compositiva, esquematizando y simplificando las siluetas y los contornos. Como recurso técnico utiliza el carbón y el grafito.

José María Bermejo: Pintor que se inicia en la abstracción y que en sus últimas obras llega a cierta figuración. Sus primeras composiciones son formas geométricas sobre fondos de fuertes y brillantes manchas.

Pepe Barragán: Comienza su producción con un estilo figurativo hasta llegar a un vanguardismo que evoluciona a un neocubismo y neoplasticismo mediante el diseño de formas geométricas como el cuadrado, el círculo y el triángulo.

Juan Lacomba: El paisaje y la naturaleza es la temática principal de su obra. En sus pinturas suelen aparecer muros de fortalezas abandonadas, ruinas, canteras, minas...

Manolo Quejido: La principal característica del estilo de Quejido es la importancia del color en sus composiciones, por lo que hace una reinterpretación de las obras de las grandes figuras del impresionismo como Matisse y Cézanne y el cubismo picasiano. Aunque su mayor aportación quizás esté en la tendencia del Pop Art.

Pedro Simón: Cultiva indistintamente la abstracción y la figuración, dando gran importancia a la textura y materia de sus obras. Son muy característicos sus cuadros en los que aparecen objetos de la vida cotidiana como planchas, teléfonos, fichas de dominó...

Antonio Zambrana Lara: Pintor y catedrático de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Es junto a Florencio Aguilera una de las dos figuras más destacadas del hiperrealismo hispalense. Son muy conocidas sus famosas vistas y paisajes de la ciudad, aunque también cultivó el retrato. *Atardecer en Triana* (1991), *Retrato del Rector Julio Pérez Silva* (1989).

Florencio Aguilera: La obra de este pintor es muy variada en cuanto a su temática: paisajes, animales, actividades pesqueras e interiores domésticos. En toda su producción la luz tiene especial protagonismo. Su primera obra hiperrealista es un bodegón que data del año 1961. En la década de los setenta su principal objeto temático es la tauromaquia. Actualmente continúa con su labor creadora y su obra se exhibe en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Algunas composiciones destacadas son: *El Pinar de Valdés* (1978), *Cabras* (1981), *Interior con silla* (1984) y *Toros en Sevilla* (1991).

Los años 80

En estos años hay una total libertad en cuanto a la creación artística, por lo que los artistas huyen de cualquier imposición. El vitalismo pictórico es la característica principal de la pintura de los ochenta. En cuanto a temática hay un regreso a la naturaleza y a la figuración, donde la figura humana y el objeto inanimado son los protagonistas. Sevilla en estos años se convierte en uno de los centros de arte más

activos de España. El arte que se produce en la ciudad es totalmente contemporáneo perteneciendo sus pintores al fenómeno postmoderno.

La oferta cultural de la ciudad es muy variada. Hay una gran proliferación de nuevas galerías como es el caso de la sala Rafael Ortiz inaugurada en 1984 y la Máquina Española creada también en 1984 por José Cobo, junto a otras ya consolidadas como la galería Juana de Aizpuru que continua en esta década con su labor de patrocinadora de artistas. El Alcázar, el Museo de Arte Contemporáneo y las dos Cajas de Ahorros de la ciudad se convierten en los principales organismos difusores de la cultura de la ciudad.

Otro hecho importante en este periodo es la publicación de la revista “Figura” en 1983, creada por un grupo de estudiantes de la Facultad de Bellas Artes y en la que se trataban todo tipo de temas relacionados con el quehacer artístico de la ciudad.

José María Larrondo: Encuadrado en la figuración. Su pintura tiene un carácter narrativo a través de las imágenes, que van desde la publicidad y los anuncios hasta las creadas por los grandes maestros de la pintura.

Carlos Montaña: Su labor se puede clasificar dentro de una pintura neohistoricista. La temática principal de su obra es la figura humana y el bodegón.

Rafael Agredano: En su obra se aprecian elementos dadaístas y surrealistas. Su pintura tiene una temática de cierto cariz religioso con crucificados y personajes orantes que recuerdan a la pintura barroca. Evoluciona en su estilo hacia composiciones algo incomprensibles donde refleja partes anatómicas como pies, manos...

Patricio Cabrera: Pintor figurativo cuya temática principal es el bodegón y el paisaje. Da gran protagonismo a la imagen, estudiando sus valores, formas y colores.

Ricardo Cadenas: Muy vinculado con el expresionismo abstracto y el cubismo. En su temática aparecen paisajes industriales, fábricas, túneles, estaciones, vías de ferrocarril...

Juan Francisco Isidro: Su obra se caracteriza por su figurativismo con gran sentido expresionista y gestual. El cromatismo es oscuro y opaco y en su temática recurre a objetos de interiores domésticos como lámparas, cafeteras, alicatados de paredes...

Ricardo Castillo: La preocupación por el ser humano y los procesos de mecanización de la sociedad al que este se ve sometido es una constante en su obra. Las figuras asiluetadas suelen aparecer en medio de otras imágenes que proceden de piezas industriales.

Guillermo Paneque: Se encuadra dentro del estilo neofigurativo, otorgando a la imagen abstracta un protagonismo propio de elementos figurativos. Predominan las formas organicistas o biomórficas.

Curro González: Pintor que se incluye dentro de la abstracción. Sus lienzos colocan a figuras en primer plano que dominan los fondos. Utiliza los colores vivos y brillantes.

Federico Guzmán: Suele superponer objetos sobre el lienzo a modo de collage como el caucho de las ruedas de coche, cables...

Los años 90

La última década del siglo se caracterizó en el panorama artístico sevillano por una serie de acontecimientos culturales de todo tipo. Los nuevos pintores que surgieron en la ciudad se dieron a conocer mediante concursos y premios así como con exposiciones individuales o colectivas en las principales galerías, como fue el caso de Marta Moore, Cavecanem, o Félix Gómez.

Numerosos edificios históricos fueron tomados como espacios museológicos para la promoción cultural de artistas locales y foráneos como fue el caso de las Reales Atarazanas, que en un futuro creará una colección permanente mediante una política de

adquisiciones sobre los autores contemporáneos más representativos de los últimos años.

La Exposición Universal de 1992 también contribuyó a la difusión cultural de la ciudad por la gran cantidad de ofertas que ofrecía. Así en el Pabellón de las Artes del recinto de la Expo se organizaron exposiciones sobre artistas extranjeros. Muchos pabellones autonómicos como el de Cataluña organizaron exposiciones dedicadas a sus artistas locales, el de Castilla-La Mancha al escultor toledano Alberto Sánchez o el de Andalucía que reunió a pintores y escultores de la citada comunidad como Picasso, Antonio Sosa o Emilio Parrilla.

Los meses que duró la Exposición Universal hizo que se convirtieran en recintos museísticos de forma efímera algunos edificios y monumentos de la ciudad como fue el caso del monasterio de San Clemente donde se celebró una exposición sobre orfebrería y otra sobre tapices de Anjou. El Pabellón Mudéjar de la Exposición Iberoamericana de 1929 también acogió numerosas exposiciones. En la antigua estación de ferrocarril de Plaza de Armas se hizo una exposición sobre arte contemporáneo nacional y extranjero patrocinada por la Caja de Pensiones La Caixa.

En el panorama pictórico de aquellos años destacaron Horacio Hermoso con sus peculiares arquitecturas, Mercedes de la Gala con sus bodegones, Alfonso Cintado, Francisco Lara y Francisco Pérez Valencia entre otros.

CAPÍTULO II

LOS ESTUDIOS ESCULTÓRICOS EN LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

En este capítulo intentaremos aproximarnos al conocimiento de los estudios de Escultura que se desarrollaron en Sevilla, en el seno la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en la que se formó Juan Manuel Miñarro y una importante pléyade de escultores sevillanos y andaluces. A tal fin, haremos un análisis completo sobre los estudios de escultura impartidos en dicha Escuela a lo largo de sus casi cuarenta años de vida académica. No obstante, y en primer lugar, abordaremos la situación de los estudios escultóricos en Sevilla, en el ámbito académico y oficial, con anterioridad a la fundación en 1940 de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría

Los estudios escultóricos en Sevilla con anterioridad a la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla

Comenzaremos nuestro recorrido sobre las enseñanzas escultóricas en Sevilla, analizando el papel fundamental que tuvieron las Academias a través de sus artífices y eruditos a lo largo de la historia y la influencia que tuvo dicha corporación como escuela de aprendizaje artístico en el arte sevillano.

Los antecedentes de dichas corporaciones se remontan a la Academia de pintura fundada por Murillo en Sevilla en el siglo XVII para el estudio y aprendizaje de las Bellas Artes y a todas las que se sucederían a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX, para terminar con la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y de Bellas Artes de Sevilla (1900-1963), claro antecedente de la Escuela Superior de Bellas Artes, objeto de nuestro estudio, y a su vez predecesora de la actual Facultad de Bellas Artes fundada en el año 1978 por Real Decreto 988 del 14 de abril del mismo año por el que se transformaban las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Madrid, Bilbao, Valencia y Sevilla en Facultades de las respectivas universidades.

El periodo cronológico que vamos a comenzar a estudiar comenzaría en el año 1660 en el que Murillo funda la Academia de Pintura en Sevilla, y continuaría con La Real Escuela de las tres nobles Artes (1771-1827), La Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel (1827-1850), y La Real Academia de Bellas Artes de Sevilla (1850-1935).

Hasta el año 1892 las escuelas dependían de las Academias, pero a partir del Real Decreto del día 8 de julio del mismo año las Escuelas comienzan a depender del Ministerio de Instrucción Pública.

Academia de Murillo (1660)

Antes de comenzar a hablar de la Academia fundada por Murillo en Sevilla, habría que hacer una pequeña referencia al pintor Francisco Pacheco, hombre de gran cultura. Su casa de la calle de la Alameda, que después se llamó del Puerco y hoy Trajano, constituyó el centro más importante de la vida artística y cultural sevillana de finales del siglo XVI, siendo esta una verdadera “Academia” a la manera italiana.¹ Allí se organizaban tertulias con filósofos, poetas, pintores, escultores, arquitectos, y en general con todos los ingenios mayores de la ciudad. En su academia de pintura y dibujo, una de las más importantes de su época, reunía a pintores como Herrera el viejo, Céspedes, Alonso Cano, Velázquez y poetas como Rioja o Caro y a Argensola o Lope de Vega cuando estaban en Sevilla. El joven Velázquez asistía a estas reuniones, lo que le proporcionó un sólido conocimiento de la mitología, ya que Pacheco era especialista en historia y representaciones iconográficas de estos temas. Recordemos que fue Pacheco quien pintó para D. Fadrique Enríquez de Ribera, Duque de Alcalá un triunfo de Hércules en 1603 para el palacio sevillano de la Casa de Pilatos,² y que luego aplicaría a la decoración del desaparecido Alcázar de Madrid. Aspecto importante para apreciar la cultura de Pacheco sería el estudio de su biblioteca, que vendría a demostrar las referencias culturales que le guiaban en su quehacer. El contenido de su biblioteca era

¹ SANCHO CORBACHO, Antonio: Francisco Pacheco, tratadista de arte, en *Archivo Hispalense*, nº 70, Sevilla, 1955, pág.6.

² VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Francisco Pacheco (1564-1644)*, Sevilla, Caja San Fernando, 1990, pág.9.

diverso, junto a tratados de matemáticas, cosmografía, medicina y ciencias naturales, hallamos numerosos libros dedicados a la mitología, volúmenes demostrativos de una vasta cultura naturalista, mitológica, y simbólica, hay que añadir una completísima colección de tratados de perspectiva, anatomía, y arquitectura, lo que puede dar una idea de cuales eran las líneas maestras de la cultura impresa que consumían nuestros artistas.

Una de las empresas que más enaltecieron la personalidad de Murillo es el gran empeño que puso en dotar a Sevilla de una Academia donde se formasen los artistas³. Institutos de origen italiano, las Academias, el deseo de crearlas estaba sin duda en el ambiente. En el año 1584 Felipe II había ordenado el establecimiento de una Academia de Nobles Artes en Madrid y con este fin el Ayuntamiento trató de ello con el arquitecto Juan de Herrera.

Posteriormente los artistas madrileños habían tratado de crearla sobre la base de la Academia científica entonces existente, y así lo solicitaron de Felipe III. Ya en 1606 los pintores habían formado una bajo el patrocinio de San Lucas, con la pretensión de que sólo se permitiese el ejercicio del arte a los aprobados por ella. La presidía un protector.

Esta Academia, si no desapareció pronto no debió de alcanzar la importancia y características deseadas, puesto que Vicente Carducho en sus Diálogos publicados en 1633 se lamentaba de su inexistencia.

No parece que la Academia, al menos tal como la imaginaba Carducho, llegara a tener realidad en Madrid hasta el siglo XVIII, si bien no debió de faltar algún establecimiento con el título de Academia a donde los artistas fuesen a pintar. Una de estas características funcionaba en Madrid hacia el año 1664, ya que en esa fecha Valdés Leal de visita en la corte acude a dibujar en ella, y es posible que esa u otra semejante existiera cuando Murillo llega a la corte en 1658.

Ceán, que vivió en el siglo de las Academias intervino activamente en ellas, recordando como se formaron en Sevilla Velázquez y Murillo. Aunque la Academia de Sevilla, en

³ ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Murillo*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1982, pág. 14.

cuya fundación corresponde a Murillo no comienza a funcionar según los documentos conocidos hasta enero de 1660,⁴ Ceán Bermúdez dice que el pintor concibió el proyecto de establecerla en 1658, justamente el año de su visita a la corte, si ya lo tenía antes de marchar a Madrid, es muy probable que sus conversaciones cortesanas le ayudasen a precisarlo y le decidiesen a llevarlos a la realidad. Desde tiempos de Ceán Bermúdez viene considerándose a la Academia de la Pintura de Sevilla como creación debida a la iniciativa de Murillo.

No ha de olvidarse que Francisco de Herrera el Mozo, recién llegado de Italia, fue nombrado conjuntamente con Murillo, aunque en segundo lugar, presidente de la Academia, acogiendo la idea con un gran entusiasmo y por consiguiente teniendo parte muy directa en su creación.

Al constituirse la Academia en 1660 sólo se habla de los profesores de la pintura, y parece ser que todos o casi todos los fundadores son pintores, no obstante figura entre ellos un dorador, e incluso ese mismo año se nombra un alcalde del dorado, apareciendo más tarde arquitectos de renombre como es el caso de Bernardo Simón de Pineda y escultores de gran renombre, titulares de importantes talleres de escultura como es el caso de Pedro Roldán. Al formarse los estatutos lo hacen los profesores del Arte de la Pintura, Escultura y Dorado. Es natural que siendo el retablo ocupación de pintores y escultores se le de tanta importancia a los representantes del dorado.

Para regir la Academia en el momento de su creación se dispuso que hasta que no se hicieran los estatutos hubiese dos presidentes, dos cónsules, un fiscal y un secretario, aparte del portero. En 1660 se citaron algunos académicos con los títulos de mayordomo, de alcalde de pintura y de alcalde del dorado.

Después de una década corporativa al hacerse los estatutos de 1673 se comenzó a hablar de un protector, al que se dio el tratamiento de dignísimo, y los oficios son un Presidente, un Cónsul, y un Mayordomo, que era el responsable de todos los enseres de la Academia. El oficio de Fiscal se conservaba por el momento. Unos oficios eran de

⁴ BANDA Y VARGAS, Antonio: *El manuscrito de la Academia de Murillo*, Sevilla, Confederación Española de Centros de Estudios Locales, 1982, pág.23.

elección y otros de nombramiento del presidente. El Protector era el asistente de la ciudad, lo fue primero el conde de Arenales y posteriormente el marqués de Villamanrique.

La presumible competencia entre Herrera y Murillo estaba resuelta desde el primer momento con las dos presidencias, si bien al hacerse los dos nombramientos se cita primero a Murillo y después a Herrera, sin embargo en la lista de los contribuyentes de la Academia en la que se sigue el orden de importancia de los cargos, se cita primero a Herrera y después a Murillo.

Posteriormente se incorporaron otros artistas como Bernardo Simón de Pineda, arquitecto de la iglesia de la Caridad de Sevilla. A medida que avanzaba la vida de la Academia comenzaron las discordias entre Murillo y Herrera, tanto es así que en noviembre de 1673 sólo figura en la dirección de la misma Murillo, no apareciendo como presidente Herrera, ni como contribuyente del mantenimiento de la Academia, lo que significaba lógicamente el abandono de la misma. Al ignorar la fecha en la que Herrera marchó a Madrid, no es imposible que este sea el verdadero motivo de la ausencia de la Academia, aunque tal vez sea más presumible su discrepancia sobre su organización y funcionamiento. Aparecen durante este periodo D. Sebastián de Llanos y Valdés como cónsul, y que luego alcanzaría la presidencia en años posteriores. Valdés Leal conseguiría el grado de alcalde de la pintura. El 25 de noviembre de 1663 es nombrado Valdés Leal presidente de la Academia por un periodo de cuatro años, cargo al que renunció a los tres años de su nombramiento, ocupando su puesto en 1666 Llanos Valdés.

Alejado Murillo de la presidencia, su interés por la Academia disminuyó, aunque no hasta el punto de no importarle la marcha de un establecimiento en cuya fundación desempeñara papel de tan primer orden. Valdés Leal después de su renuncia de 1666 no volvió a figurar ni en las actas ni en las listas de los contribuyentes. No sabemos cómo termina Murillo su presidencia. Es probable que fuera reemplazado por Llano Valdés, y desde fines de 1663 ocupó ese puesto Valdés Leal. No había motivos para asegurar que Murillo dejara de asistir a la Academia antes de 1663.

Si la primera noticia nos remite al año 1663 bajo la presidencia de Llanos Valdés, es de suponer que Murillo siguiera acudiendo a la Academia hasta esa fecha. Es posible que la elección de Valdés a fines de ese año sea el motivo de su ausencia. Las presumibles desavenencias y disconformidad con la marcha de la Academia aparte de sus crecientes ocupaciones nos llevan a pensar sobre las tensas relaciones de Murillo con quienes la dirigen.

A juzgar por los estatutos de 1673 de la Academia, lo principal en ella era la Sala de Estudios donde los artistas acudían a copiar el modelo humano. Además de los académicos que pagaban una cuota fija, los pintores que no lo eran podían utilizar la Sala de Estudios pagando por cada sesión una cantidad acordada. Aunque la enseñanza principal era la del dibujo, común a todas las artes plásticas, sabemos que también se modelaba. Para obtener el título de académico había que ejercitar la Academia durante cuatro años continuo y que se poseyese la capacidad necesaria. Al no tener la Academia quien costeara sus gastos, eran sus miembros quienes lo hacían.⁵

Murillo no encontró en el gobierno protección y apoyo para costear los gastos de la Academia, sin embargo se le facilitó un edificio para hacer los estudios y celebrar reuniones, dicho inmueble fue la Casa Lonja, el hoy Archivo de Indias sevillano, que había sido constituido medio siglo antes. Las noticias conservadas sólo hablan de la Sala de la Academia, lo que hace suponer que sólo se trata de una, que es el lugar donde se dibuja.

Las noticias que se tienen sobre la organización y funcionamiento de la Academia y las poco precisas sobre su instalación material, hacen pensar que se trataba de un establecimiento con una sala de estudios a donde se iba a dibujar y modelar. En él se celebraban actos públicos conducentes a la buena marcha de la Academia, para elegir a los que habían de ocupar los diversos oficios. No hay noticias a cerca de sesiones especulativas sobre temas de arte, ni a enseñanzas teóricas para la formación del artista.

⁵ ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Murillo: su vida, su arte, su obra*, t.I, Madrid, ed. Espasa-Calpe, 1981, págs. 62-63.

No consta que se impartiesen más enseñanzas que las de la práctica del dibujo y del modelado.

Es muy posible, y aun probable, que las intenciones de Murillo y sus compañeros fuesen la de crear una Academia del tipo de la de Florencia, pero la falta de un importante mecenazgo como el que ejerciera el Gran Duque de Toscana o el estatal de Luis XIV, todo unido a la falta de armonía entre sus componentes no permitieron llevarla a la realidad.

La Academia tenía sus concomitancias con el arte de la pintura y con la Hermandad de San Lucas. Se ignora por completo en que fecha ingresó Murillo en la cofradía de pintores establecida en la sevillana iglesia de San Andrés.

En cuanto a la duración de la Academia no se puede ni negar ni afirmar que terminase con la muerte de Murillo, por lo que se ignora la fecha exacta de su clausura.⁶

La Real Escuela de las Tres Nobles Artes (1771-1827)

Los orígenes de esta Academia se remontan al año 1769, empezó la misma con muy escasos recursos, corriendo con sus gastos sus profesores y los pocos aficionados que la conformaban. Papel decisivo tuvo en esta corporación D. Cristóbal Ramos, teniente de escultura y que contribuyó a su nacimiento.⁷ Fue el Excmo. Sr. D. Francisco de Bruna, caballero de Calatrava, secretario honorario de estado, oidor decano de la Real Audiencia de Sevilla y teniente de alcaide de los Reales Alcázares, gran aficionado a las Bellas Artes, y que pasó posteriormente a dicha Academia, quién propuso a los alumnos más aventajados que hiciesen unos dibujos con gran esmero para enviarlos con una representación a la Corte y a su Academia de San Fernando para que viesan las

⁶ BANDA Y VARGAS, Antonio: Los estatutos de la Academia de Murillo, en *Anales de la Universidad Hispalense*, vol. XXIII, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1961, págs 107-120.

⁷ MONTESINOS MONTESINOS, Carmen: *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, pág. 20.

enseñanzas y calidad de la misma que aquí se impartían. Así estimó el Rey Carlos III ponerla bajo su real protección que tuvo a bien admitirla en el año de 1771.⁸

Al ir creciendo el número de alumnos y aficionados que solicitaban aprender en la Academia y no bastando la renta que tenía, el Sr. Bruna informó al Rey de los progresos de la corporación y a la vez de la imposibilidad que se extendiese a la multitud que solicitaba estudiar. Por una Cédula dada en San Ildefonso el día 15 de agosto de 1775, Carlos III hace una espléndida dotación a la citada Academia para sufragar gastos, quedando con ella asegurada la vida económica del centro docente y encargando al dicho señor Bruna la dirección, distribución y arreglo de la Academia. La afición del oidor decano de esta Audiencia D. Francisco de Bruna y Ahumada a las Nobles Artes era tan conocida que la Escuela le eligió protector. Numerosas sedes tuvo la Academia en sus primeros años.

La Real Academia está unida, sin solución de continuidad a esta Real Escuela de las Tres Nobles Artes, llamada real por su regio protector Carlos III, que en 1771, 1773 y sobre todo en 1775 atendió solícito a sus necesidades económicas. Consolidó así la Real Escuela de un modo fijo y permanente su existencia. A partir de 1775, la Real Escuela tiene carácter oficial y público, siendo su primer director don Pedro del Pozo.

El profesorado de la Escuela lo integraba un director principal o general, tres directores respectivamente de cada una de las tres bellas artes: arquitectura, escultura y pintura, asistidos de sus correspondientes tenientes o auxiliares de enseñanza, varios ayudantes de clase y el secretario. La Escuela se gobernaba por unos estatutos, que regulaban sus actividades docentes. El curso académico duraba seis meses, de noviembre de un año a abril del siguiente, comenzando las clases el día de noviembre más próximo a la fiesta de San Carlos Borromeo, onomástica de Carlos III, fundador de la Real Escuela. Terminaba el curso el día 30 de abril.

Las clases que se impartían eran seis: una de principio, otra de dibujo de figuras, una de modelo en yeso, otra de dibujo del natural o modelo vivo y dos de arquitectura,

⁸ GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imagería polícroma en Sevilla*, Sevilla, 1999, pág.59.

existiendo además una preliminar de aritmética. A los estudiantes se los estimulaba mediante premios mensuales y las juntas públicas concedían premios extraordinarios a los que sobresalían por sus meritos.

La probada competencia de los profesores de la Real Escuela dio lugar a que se solicitara su asesoramiento a la hora de determinar el valor de las obras artísticas. Dicha Escuela tuvo relación también con otras instituciones artísticas, principalmente con la Real Escuela de San Fernando de Madrid, de la que se subordinó desde el 2 de febrero de 1816.

Durante el curso 1810-1811 y coincidiendo con la invasión francesa, el numero de alumnos descendió, eran entonces teniente de arquitectura D. Fernando Rosales, de escultura D. Juan de Astorga⁹ y de pintura D. Juan de Escacena. José Bonaparte durante su estancia en Sevilla se interesó por el estado de la Escuela, y enterado de su corto presupuesto, expidió un decreto el 11 de febrero de 1810, dotando al centro con 60.000 reales anuales.

En la Real Escuela de las Tres Nobles Artes se estimulaba el trabajo de los alumnos concediendo a los más aventajados premios por su labor. También había premios especiales, donde los galardonados eran investidos en una junta pública con una gran solemnidad. Los trabajos seleccionados se enviaban a la Real Escuela de San Fernando de Madrid para que determinara los mejores. De este modo, aparte de la mayor imparcialidad la Escuela tomó mayor relación con la madrileña.

Los antecedentes de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla estarían en la Academia de enseñanza fundada en la Casa Lonja por Murillo y otros pintores en 1660.¹⁰

⁹ RUIZ ALCANIZ, José Ignacio: *El escultor Juan de Astorga*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1986, pág.14.

¹⁰ MURO OREJÓN, Antonio: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1961, págs 3-25.

La Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel (1827-1850)

El Reglamento o Plan gubernativo para el régimen de las escuelas de Nobles Artes del Reino, del año 1827, modificó la organización interna y la dirección de la Real Escuela sevillana.

La Real Orden de 17 de abril de 1827, comunicada por el Secretario de Estado y del Despacho a la Real Academia de San Fernando, mandaba que cumpliendo el artículo segundo del Reglamento citado, correspondía al Asistente de la ciudad de Sevilla, don José Manuel de Arjona, la dirección y gobierno de nuestra Real Escuela, siendo al propio tiempo Presidente de la junta rectora. A tenor de esta disposición la Academia de San Fernando por su orden de 27 de abril del propio año, hizo saber a la Escuela sevillana la designación del Asistente Arjona, quien tomó posesión de su cargo presidencial en la junta celebrada el 18 de septiembre de 1827, en el edificio de San Acasio, quedando como vicepresidente el director de la Real Escuela don Joaquín Cortés.

En la junta del día 21 de enero de 1844 Vicente Mamerto Casajús, perteneciente al consejo de Su Majestad y del que era secretario honorario, fue el iniciador de la biblioteca de la corporación a la que donó un Tratado Elemental de dibujo, óptica y perspectiva, e igualmente propuso que hubiese un título de académico. Al mismo Casajús se debió el que los profesores de la Real Escuela fuesen al propio tiempo académicos de mérito. Visitó a la reina gobernadora, en nombre de la Academia, para agradecer a su majestad la elevación de la Escuela a este superior rango.

A semejanza de la Real Academia de San Carlos de Valencia, se premiaron con este título honorífico a los profesores de la Real Escuela, luego Academia de Nobles Artes. Los primeros designados lo fueron en el año 1844, y con este título quedaron incorporados a la Corporación prestigiosas figuras españolas como por ejemplo el afamado abogado don Juan Bravo Murillo.

El Reglamento para las Escuelas de Nobles Artes de 1827, trajo consigo una reorganización de las enseñanzas. La reina gobernadora nombró el 6 de abril de 1835 al pintor don José María Gutiérrez de la Vega como director de pintura. A su gran influencia sobre la Reina Doña María Cristina, de la que era pintor de cámara se debió en gran parte el que la Escuela fuese elevada al rango superior de Academia de Nobles Artes. El profesorado se cubrió por oposición desde 1835, correspondiendo a la junta de gobierno el nombramiento de los interinos.

El plan de estudios de 1827 comprendía las enseñanzas de Geometría práctica y descriptiva, a cargo de don Melchor Cano, arquitecto mayor de ambos cabildos, eclesiástico y secular; Matemáticas por don José María Otero, Arquitectura por don Fernando Rosales y Escultura por don Juan de Astorga.

Directamente relacionado con las enseñanzas artísticas estaba la cuestión de los exámenes de maestros de obras. La Real escuela los había examinado desde 1787 a 1801, pero no tenían validez debido a no tener la institución la categoría superior de Academia. El 21 de agosto de 1828 se planteó dicha situación y unió la Escuela su solicitud a la del Ayuntamiento hispalense para que se concediera este grado de enseñanza.

A partir de 1845 se rigió la Academia por los estatutos de la de San Fernando de 25 de septiembre de 1843, y desde 15 de diciembre de 1845 tubo su mismo plan de estudios.

Las juntas públicas era donde con gran solemnidad se repartían los premios a los alumnos más meritorios. En todas ellas, uno de los consiliarios pronunciaba un discurso de exaltación de las Bellas Artes y al propio tiempo resumía la labor docente realizada. La primera fue la del día 1 de mayo de 1828, siendo presidida por el Asistente don José Manuel Arjona.

El hecho histórico más importante fue la concesión por la reina gobernadora Doña María Cristina, en nombre de su hija la reina Doña Isabel II a la Escuela del título y rango superior de Academia. Al reorganizarse la institución conforme al Reglamento de

1827, se planteó en la junta de 23 de octubre del mismo año de que la Real Escuela ascendiese a Academia con los mismos privilegios y facultades que gozaba la de San Carlos de Valencia. Gracias al director de pintura de la Real Escuela, don José María Gutiérrez de la Vega, consiguió de la reina María Cristina la elevación a Real Academia de la corporación.

En la junta de 8 de agosto de 1843, dio cuenta Gutiérrez de la vega de que el título de la corporación sería el de Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel, en homenaje a la Reina Isabel II. El sello oficial de la corporación tendría como leyenda: Academia de Nobles Artes de Santa Isabel, una corona real, las letras S.Y. y Sevilla.

A partir de la junta de 14 de octubre de 1845, se formaron tres secciones: de pintura, escultura y arquitectura.

El consiliario Freyre, en la junta de 30 de junio de 1844, sugirió que el recién creado Museo de Pinturas de Sevilla se uniese a la Academia. Así se inició una ininterrumpida relación de dicha corporación con la Pinacoteca hispalense¹¹

La Real Academia de Bellas Artes de Sevilla (1850-1935)

El día 31 de octubre de 1849, la Reina Doña Isabel II firmó un Real decreto del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, estableciendo una nueva organización en las Academias y estudios de las Bellas Artes en España.

Dicha disposición enumeraba trece Academias provinciales de Bellas Artes: Barcelona, Bilbao, Cádiz, Coruña, Granada, Málaga, Oviedo, Palma de Mallorca, Santa Cruz de Tenerife, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza. Solo las de Barcelona, Valencia, Valladolid y Sevilla eran de primera clase.

¹¹ Ibíd., págs 41-63.

Cada una de las Academias era dirigida por un presidente, al que acompañaban tres consiliarios, nombrados todos por el gobierno; el secretario, tesorero y bibliotecario, eran elegidos entre los académicos por la Corporación.

Constituían la Academia veinticuatro miembros, de los cuales siete eran pintores, dos escultores, cinco arquitectos, y el resto hasta diez, sin profesión artística especial, pero calificados y reconocidos por su amor e ilustración a las bellas artes.

Conforme al artículo 49, del Real Decreto de 1849, los profesores de las Escuelas de Bellas Artes, gozaban de la cualidad de académicos natos.

Una junta de gobierno, integrada por el presidente, los tres consiliarios, el director de la Escuela, el tesorero y el secretario, tenía a su cargo todo lo gubernativo y económico, tanto de la Academia como del centro de enseñanza artística adjunto.

La junta general, formada por todos los académicos, incluidos los natos, tenía como una de sus misiones la elección de los nuevos miembros y también actuaba como delegada de la Real Academia de San Fernando en todo lo concerniente a la conservación de los monumentos nacionales.

Había además juntas públicas de reparto de premios entre los alumnos de bellas artes más aventajados.

Todo el capítulo cuarto del citado Real Decreto de 1849 se dedicaba a la ordenación de las secciones de Pintura, Escultura y Arquitectura, por medio de las cuales la Academia informaba y trabajaba técnicamente en las materias de su competencia. Presidía cada sección uno de los consiliarios y formaban parte de ella los académicos de la especialidad, actuaba de secretario el más moderno.

A las enseñanzas de las Bellas Artes en las Academias provinciales estaban dedicados los capítulos sexto al décimo del citado Real Decreto.

El profesorado de la Academia se cubría por oposición, siendo la Real Academia de San Fernando la que proponía al Ministro el nombramiento. Uno de los profesores nombrado por el Gobierno era el director de la Escuela. El curso escolar comprendía desde octubre a junio; los programas de las enseñanzas procedían de la Real Academia de San Fernando, y una serie de pruebas reglamentaban los exámenes escolares. Los gastos corrían a cargo de las Diputaciones provinciales y de los Ayuntamientos.

De especial mención era la disposición transitoria que encargaba a las Academias de los museos provinciales de bellas artes. El Real Decreto de 31 de octubre de 1849, debido al ministro don Manuel de Seijas Lozano, modificaba sustancialmente el régimen anterior de la Corporación.

La junta de 26 de febrero de 1850, presidida por el gobernador don Javier Cavestany, fue al propio tiempo liquidación de una etapa anterior y del nacimiento de un nuevo periodo histórico. En ella se dio lectura a la Real Orden de 13 de febrero de 1850, en la que el Ministro de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, nombró presidente de nuestra Real Academia a don Manuel López Cepero, deán de la S.M y P. Iglesia Catedral hispalense. Dicho prelado llevó la dirección de la Corporación hasta su muerte en el año 1857, sucediéndole el primer consiliario don Manuel Cano Manrique, una vez que no prosperó la candidatura de Su Alteza Real el Duque de Montpensier, dirigiéndola hasta su renuncia en 1860. Fue el tercero, don Miguel de Carvajal y Mendieta, conde de Casal, que gobernó hasta 1882.

El número de académicos asignados a la Corporación por Real Orden de 3 de octubre de 1850, era de veinticuatro; además había un presidente y tres consiliarios. Los numerarios se distribuían entre las tres secciones de pintura, escultura y arquitectura.

En las juntas del 17 de abril y 3 de mayo de 1883, y reiterada en la de 26 de mayo de 1887, se solicitó del gobierno, alegando el precedente de la Real Academia de San Fernando, la creación de una Sección de Música, que estaría integrada por cuatro artistas y dos amantes de las bellas artes.

La Corporación ostentaba el nombre de Academia de Nobles Artes de Santa Isabel, título que fue sustituido por Academia de Bellas Artes de Sevilla a tenor de la nueva organización creada por el Reglamento de 1849.

En 1896, el pintor y académico don Virgilio Mattoni, propuso que se solicitara del gobierno la restauración del antiguo título de Santa Isabel pero con la agregación de Hungría.

La nueva constitución de la Academia, trajo consigo como uno de sus postulados el sello oficial. El modelo que se aprobó llevaba la fecha de 1660, ferviente demostración del deseo de emparentar la Corporación con el glorioso precedente de la academia de pintura fundada en ese año por Murillo y otros artistas.

En la real Orden del 18 de diciembre de 1856, firmada por el Ministro de Fomento y Bellas Artes, Moyano, aprobó el diseño de medalla para galardonar a los académicos más destacados, siendo impuestas en las sesiones académicas.

En 1850, al reorganizarse la Corporación, pasó del exconvento de San Acasio (calle de las Sierpes) al edificio del exmonasterio, casa grande de la Merced calzada, ocupado para Museo.

Una de las preocupaciones de la Academia, fue la construcción de la fachada de la actual plaza del Museo. Hubo proyectos desde marzo de 1851. Se aprobó finalmente el del arquitecto y académico Marrón (1858) para cuya ejecución contribuyeron la Diputación y el Ayuntamiento sevillano. Sobre la puerta principal se puso el doble título de Academia y Escuela de Bellas Artes y encima la indicación de Museo Provincial.

El Reglamento de estudios era el mismo de la Real Academia de San Fernando de Madrid, en las enseñanzas estaban incluidas las carreras de maestros de obras y directores de caminos vecinales. La Corporación se preocupó de la restauración de las enseñanzas artísticas, incluso la Diputación en 1885 creó la enseñanza de Historia del

Arte. También se creó por parte del Ayuntamiento una clase de modelado y vaciado de adorno.

La plantilla conforme a la Real Orden de 24 de septiembre de 1850 era la siguiente: Profesor de Dibujo del Antiguo y Natural, otro de Colorido y Composición, otro de Escultura, otro de Grabado, otro de Teoría e Historia de las Bellas Artes, otro de Perspectiva y Paisajes y dos ayudantes.

Las juntas de premios de la Escuela continuaron con la nueva organización de la Academia en 1852.

Entre las distintas actividades desarrolladas por la Academia se encontraban las de indicar las disposiciones y directrices a la hora de ejecutar edificios, realizar estatuas destinadas a lugares públicos, y demás actuaciones artísticas en la ciudad, sometiendo previamente sus diseños a la aprobación de las Academias de Bellas Artes, por lo que esto significaba una patente intervención de las Academias en el urbanismo de la ciudad. Mención especial mereció la intervención de la Academia en la reconstrucción y reforma del Ayuntamiento sevillano.

También intervino nuestra Corporación en el ámbito religioso dando pautas a la hora de realizar obras sacras, como por ejemplo un retablo realizado para la catedral hispalense, o el proyecto de sepulcro para el arzobispo Cardenal Tarancón en la misma catedral. Mediante los pintores de la Corporación, igualmente se inspeccionaba la restauración de todos los cuadros del patrimonio pictórico de la ciudad. Correspondía igualmente a la Academia el asesoramiento artístico sobre los monumentos y estatuas a erigir en los lugares públicos de Sevilla.

Uno de los aspectos más importantes de la Corporación, fue el impulso que dio a las exposiciones, para mostrar al gran público no solo el estudio y conocimiento del arte antiguo sino la presentación y valoración de los artistas contemporáneos, señalando como premios una medalla de oro y dos de plata para los galardonados. En 1862 se aprobaron dos reglamentos para una exposición permanente de bellas artes en la planta

alta del museo. Una de las disposiciones transitorias del Real decreto de 31 de octubre de 1849, era donde se constituía la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, encomendaba el Museo de Pinturas a nuestra Corporación. La Academia de Bellas Artes pasó a ocupar en 1850 el edificio donde estaba instalado el museo en el exconvento, casa grande, de la Merced Calzada. Mediante el artículo cuarto de la instrucción de 11 de enero de 1871, se cedía perpetuamente el exconvento mercedario para museo, Academia, Escuela de Bellas Artes y Comisión de Monumentos, desechándose la idea de trasladar el museo al alcázar sevillano. Un aspecto muy importante sería el referente a la creación del museo de pinturas hispalense y al origen y procedencia de sus fondos más antiguos. No fue la Academia, sino una comisión especial la que corrió con la fundación de la pinacoteca sevillana, encargándose de ella la Corporación a partir de 1854. En 1867 por Real Orden se creó en el museo la sala de arte moderno, entregando el gobierno para su formación cuadros procedentes de las exposiciones nacionales. Entre las actuaciones más destacadas del museo fue la elaboración de un inventario de cuadros de la pinacoteca, trámite indispensable para la redacción de un catálogo sobre toda la riqueza artística atesorada en las salas de la pinacoteca provincial. Apareció en esta época la figura del restaurador del museo de pinturas.

Unidas estuvieron la Academia y su Escuela hasta el Real Decreto de 8 de julio de 1892 que las separó, pasando la Escuela a depender del Rector de la Universidad.¹²

La Escuela de Artes y Oficios Artísticos y de Bellas Artes de Sevilla (1900-1963)

En el año 1900 se creó la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y de Bellas Artes de Sevilla, extinguiéndose su plan de estudios el año 1963, fecha en la que se puso en marcha una profunda reforma de estas enseñanzas. No obstante, en el año 1940, con la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla se separaron los estudios de Artes y Oficios de los de Bellas Artes, con lo que éstos dejaron de impartirse en la misma.

¹² *Ibíd.*, págs 67-70, 88-96, 98-101, 114-134.

El origen de estas Escuelas de Artes y Oficios, en España vino dada por la evolución de las Escuelas de Bellas Artes que dependían de sus respectivas Academias durante la segunda mitad del siglo pasado. Mediante el Real decreto de 1849 se permitía la multiplicación de las Academias provinciales de Bellas Artes por toda España, acabando con el monopolio de la de San Fernando, aunque la coordinación y la dirección de las mismas la llevó a cabo esta última. Dichas Academias se dividían en dos tipos, de primera y segunda clase según el nivel de estudios que impartiesen las escuelas que dependían de ellas. Las Academias de primera clase se establecieron en aquellos lugares que poseían gran tradición y condiciones favorables para el desarrollo de las bellas artes como Barcelona, Valencia, Valladolid y Sevilla, impartiendo en sus escuelas las enseñanzas de pintura, escultura, grabado y maestros de obras, aparte de las artesano-industriales. Las de segunda clase eran más populares impartiendo enseñanzas de carácter artesanal a través de las escuelas de dibujo.

Mediante el Decreto de 8 de julio de 1892 se separaron definitivamente las Escuelas de Bellas Artes de sus respectivas Academias. El verdadero germen de las Escuelas de Artes y Oficios está en la Ley de Instrucción Pública de 1857, que mandó crear en las poblaciones de más de 10.000 habitantes una cátedra de dibujo con aplicación a las artes y a los oficios. En 1871 se hicieron una serie de reformas legales que transformaron con sus planteamientos no sólo a la Escuela de Madrid sino al resto de las escuelas de España.

Con el Real Decreto de 4 de enero de 1900 se reorganizaron los estudios refundiendo las anteriores Escuelas de Artes y Oficios y las Provinciales de Bellas Artes e Industrias, consiguiendo dos objetivos, enseñar y propagar las industrias artísticas más desconocidas o menos desarrolladas, y en segundo lugar aumentar el grado de ilustración y cultura de la clase obrera para no quedarse en simples operarios. Dicho decreto diferenciaba entre estudios elementales y estudios superiores de la Escuela Superior de Bellas Artes y las Facultades de Ciencias. Se creó una corporación superior denominada Junta Inspectoral que ejercería la dirección de las mismas. Dichas Escuelas de Artes e Industrias eran de dos tipos, Elementales y Superiores, ambas con dos secciones, Técnica y Artística, y las enseñanzas se dividían en Elementales o Generales,

Especiales y Extraordinarias. Las enseñanzas especiales instruía a los obreros en artes mecánicas o decorativas (joyería, cerámica...) las extraordinarias aplicaba las diversas ciencias a diferentes sectores de la industria o el arte (tintorería, estampación de tejidos...).

En cuanto al profesorado dicho decreto mantenía las categorías de numerarios, ayudantes numerarios, y ayudantes meritorios, estos últimos se subdividían en meritorios numerarios y meritorios repetidores.

El año 1910 fue un año importante para la transformación de los estudios, ya que dichas reformas se realizaron mediante los Reales Decretos de 8 de junio y 16 de noviembre respectivamente, este último decreto sería el que regiría la organización de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos españolas hasta octubre de 1963.

El nacimiento de la Escuela de Artes e Industrias y de Bellas Artes sevillana se debe a la reforma del Real Decreto de 4 de enero de 1900 que transformó las antiguas Escuelas Provinciales de Bellas Artes y que dependieron de las Academias hasta el 8 de julio de 1892, pasando a depender del Rectorado de la Universidad.

Por los Reales Decretos de 1910, los estudios quedaban agrupados en un primer grado llamado Primera Enseñanza Técnica en la que se conseguían obreros inteligentes en sus oficios, suficientemente instruidos y en un segundo grado o Segunda Enseñanza Técnica, que les habilitaría para obtener los títulos de peritos en diferentes especialidades. Estas enseñanzas se recibían en las llamadas Escuelas de Industrias. Los planes de estudio para ambas escuelas no se modificaron sustancialmente de los de 1900, y los profesores de las anteriores Escuelas de Artes e Industrias continuaron en sus puestos con la única modificación de que los profesores que daban las enseñanzas generales pasarían a las de Artes y Oficios y los que se ocupaban de las enseñanzas técnicas pasarían a las Escuelas Industriales.

Un hecho importante para la escuela fue la elevación de la categoría de la misma de elemental a Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes por Real Decreto de 2 de abril

de 1904, rango que mantendría hasta 1924 en que se separan las Escuelas de Artes y Oficios de las Industriales. A partir de dicho año la nueva denominación de los estudios sería Escuela de Artes y Oficios Artísticos y de Bellas Artes de Sevilla.

En 1957, el Ministerio de Educación Nacional, a través de la Dirección General de Bellas Artes envió un cuestionario a las Escuelas de Artes y Oficios sobre una futura reforma total de estas Escuelas. De 1957 a 1963 serán años de incertidumbre en espera de la ansiada reforma. Tal reforma general no llegaría hasta el curso 1963-1964 y supondría una nueva reorganización de las enseñanzas y una nueva denominación de las escuelas, pasando a llamarse Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos.

Las enseñanzas y sus programas sufrieron variaciones desde los Reales Decretos de 1900 y 1910, hubo transformaciones respecto a las materias que se ofrecían en la anterior Escuela Provincial de Bellas Artes, en el sentido de dirigir los mismos hacia el ámbito decorativo y artesanal en perjuicio de las enseñanzas puramente estéticas. Estas últimas se mantendrían hasta el comienzo del plan de 1963, decayendo las mismas a partir de 1940 como consecuencia de la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes. Con la creación de las Escuelas de Artes e Industrias por el Real Decreto de 4 de enero de 1900 se establecía la obligatoriedad de la existencia de talleres como medio auxiliar de la enseñanza. Se pretendía enseñar y propagar las industrias artísticas y en particular las que fueran de especial interés para la localidad. En la Escuela también existieron estos talleres siendo los más antiguos los de Cerámica, Carpintería y Metalistería.

Un aspecto importante era el referido a la evolución de la matrícula desde 1900 a 1963. Se podían diferenciar dos bloques, en el primero se mostraba la matriculación desde la creación de la Escuela de Artes e Industrias y Bellas Artes en 1900 hasta su elevación a Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes en 1904, categoría que ostentaría hasta 1924 en que se llevó a efecto la separación de las Escuelas Industriales de las de Artes y Oficios. Un segundo bloque que partiría de 1904 hasta 1910, año en que se decretó la creación de las Escuelas de Artes y Oficios. Otro tercer bloque que abarcaría desde el curso 1910-1911 al 1929-1930 en que se pondría en marcha las diversas sucursales y se produciría un cambio en la denominación y contenidos de determinadas asignaturas a

partir de la R.O. de 17 de noviembre de 1930 y finalmente un último bloque desde el curso 1930-1931 al curso 1962-1963 en que finalizaría la historia de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes, para dar paso a un nuevo Plan de Estudios que es el que actualmente se halla vigente. El último receso se puede observar en el curso 1961-1962 debido al clima que se fue creando con motivo de la reforma llevada a cabo dos años más tarde y que daría lugar a la actual Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos.

En cuanto al profesorado, el Decreto de 16 de diciembre de 1910 comprendía tres categorías: Profesores de Término, Profesores de Ascenso y Profesores de Entrada. Tanto los de Ascenso como los de Entrada se consideraban como auxiliares. El sistema para proveer las plazas, en el caso de los profesores de Término sería el de oposición libre, por concurso de traslados o por concurso entre Profesores de Ascenso. El mismo sistema era el utilizado para los Profesores de Entrada para cubrir las plazas de Profesores de Ascenso. Los Profesores de Entrada ingresarían por oposición. Los ayudantes meritorios eran nombrados por el Director de acuerdo con la Junta de Profesores, tenía carácter transitorio, cesando al final del curso para el que fueron nombrados. Respecto a los Maestros de Taller, su selección era la misma que para los ayudantes. El sistema de ascenso sería mediante concurso-oposición y oposición libre. Un aspecto importante sobre el profesorado de la Escuela sevillana fue la petición que hizo el Claustro para poder expedir el Título de Profesor de Dibujo. Este hecho llevaba implícito el que se elevara primeramente la Escuela a Superior de Bellas Artes. Aunque entre 1904 y 1924 la Escuela ostentó la categoría de Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes, no estaba autorizada para expedir el citado título, se reservó ese derecho exclusivamente a las Superiores de Madrid y Valencia. El 18 de diciembre de 1937 el Vicepresidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica del Estado desestimó la petición de la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla, ya que no era procedente por no haber sido liberadas las ciudades de Madrid y Valencia y por rechazar el claustro la oferta del Ministerio de expedir los títulos provisionalmente. De esta forma se frustró la posibilidad de que se hubiera convertido la Escuela en Superior de Bellas Artes, tal Escuela se crearía en la ciudad en 1940, aunque totalmente independiente de la de Artes y Oficios.

Los premios que otorgaba la Escuela a los alumnos más aventajados, era otro de los aspectos más importantes de la Corporación. Esto no fue una novedad en la creación de las Escuelas de Artes y Oficios, aunque sí supuso una reorganización de los mismos como evolución y cambio de las distintas enseñanzas. En el Real Decreto de 4 de enero de 1910 se estableció de forma general la adjudicación de los mismos para todas las Escuelas recién creadas, en las que se especificaban que serían ordinarios y extraordinarios, con carácter anual y se adjudicarían en cada una de las enseñanzas. Posteriormente y en el Real Decreto de 16 de diciembre de 1910 se señalaban los tipos de premios ordinarios dividiéndolos en Premios de Mérito, que se obtendrían por oposición y Premios de Asistencia, Puntualidad, y buen comportamiento. Los premios consistían en un diploma, dinero, libros o herramientas del oficio o arte a que correspondiera la enseñanza. La entrega de los mismos se realizaba en sesión pública al comienzo de curso. El 18 de mayo de 1901 se acordó que hubiera cuatro clases de premios: Primer Premio, Segundo Premio, Tercer Premio y Premio de Asistencia y Aplicación. Los tres primeros se otorgaban a los alumnos que lo merecieran por los trabajos presentados al tribunal, o por el examen si la enseñanza era teórica, y el último a todos los que fueran dignos de algún tipo de reconocimiento por su asistencia, laboriosidad y constancia. También existía un Premio Extraordinario en metálico destinado a favorecer el progreso de las artes e industrias, y al que aspiraban los alumnos más aventajados. Estos premios también se venían adjudicando desde la creación de la Escuela. El Estado, las corporaciones locales y entidades particulares también ofrecieron recompensas a los alumnos más aventajados de la Escuela, las llamadas pensiones o becas de ampliación de estudios. Se convocaba una plaza para pintura y otra para escultura y cubría los gastos anuales del pensionado, bien en territorio nacional o extranjero.

En cuanto al tema de las exposiciones, la escuela pocas veces participó en exposiciones de carácter local, nacional o internacional. No obstante en la escuela se hacía una exposición anual en donde se exponían los mejores trabajos de los alumnos realizados durante el curso. Habría que destacar la visita que hicieron un grupo de cuatro alumnos de la Escuela de Artes e Industrias y Bellas Artes de Sevilla a la exposición de París de

1900. Mayor número de participación de alumnos de la escuela tuvieron las Exposiciones Nacionales de Arte Decorativo e Industrias Artísticas de 1911 y 1913, teniendo lugar la primera de ellas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Uno de los papeles más importantes de la escuela sevillana fue el desempeñado en la Exposición Iberoamericana de 1929, como organizadora de las Escuelas de Artes y Oficios que expondrían en el pabellón de Arte Antiguo, destinado a estatuaria, escultura ornamental, pintura, artes suntuarias, e industrias artísticas.

Las sedes principales en las que se ubicó la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes sevillana durante el periodo comprendido entre 1900 y 1963 fueron cuatro: - Museo de Pinturas, - Torre Sur de la Plaza de España, - Pabellón Mudéjar y - Calle Zaragoza 10.

La sede del museo la ocupó la escuela desde la constitución de la Academia de Bellas Artes sevillana en 1849, ya que el precedente de la Escuela de Artes y Oficios era la Escuela Provincial de Bellas Artes, y ésta fue creada por la academia. El edificio era un exconvento mercedario y compartía espacio con el Museo Provincial de Pinturas, el Museo Arqueológico, la Comisión de Monumentos y la Escuela Normal de Maestros. Con motivo de la separación de las Escuelas Industriales de las de Artes y Oficios, la Comisión Provincial de Sevilla solicitó trasladar a otro lugar la sede de la Escuela, alegando el riesgo de incendio para el Museo. En aquella sede estuvo la Escuela hasta 1924.

Ante la difícil convivencia en el edificio del museo entre este y la escuela, el 20 de abril de 1920 se firmó un Real Decreto en el que se destinaron unos locales de la Plaza de España para la instalación de la Escuela Industrial y de Artes y Oficios, una vez terminada la Exposición Iberoamericana de 1929. El traslado provisional de la Escuela a la Plaza de España no se realizaría hasta julio de 1933, durando su permanencia en el edificio hasta 1937 en el que tuvo que abandonar el inmueble como consecuencia de las reformas que se estaban realizando en la citada plaza.

La Escuela se trasladó en 1937 al Pabellón Mudéjar de la Plaza de América, que durante la Exposición Iberoamericana de 1929 albergó el Palacio de Arte Antiguo,

permaneciendo en dicho lugar hasta 1945. El mal emplazamiento del lugar para la asistencia de los alumnos a las clases, unido a la falta de espacio de los locales cedidos a la Escuela motivó un nuevo traslado a otra sede.

La nueva sede de la escuela sería en esta ocasión una casa situada en la calle Zaragoza número diez, cuyo titular era el Ministerio de Educación Nacional y que fue adquirida con la finalidad de destinarla a Escuela de Artes y Oficios, allí se asentó la corporación en el año 1945. Esta sede se mantuvo como central hasta los años sesenta, hasta que se fue trasladando paulatinamente al Pabellón de Chile, que es donde se ubica en la actualidad, manteniéndose éste como central, mientras que Zaragoza pasó a ser sección-sucursal.

Con motivo de la expansión territorial de la ciudad, la Escuela de Artes y Oficios siguiendo la política de llevar a la población obrera un mayor desarrollo de las artes y las industrias artísticas, instaló secciones en los barrios periféricos para la enseñanza de las asignaturas básicas. Así surgieron la Sección-Sucursal de Triana, la Sección-Sucursal Macarena, la Sección-Sucursal Centro y la Sección-Sucursal del Pabellón de Chile.¹³

La Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría

Las cuatro Escuelas Superiores de Bellas Artes que existían en España y que eran la de San Fernando de Madrid, la de San Jorge de Barcelona, la de San Carlos de Valencia y la de Santa Isabel de Hungría de Sevilla cumplían una misión importantísima para la formación de los artistas.

Durante mucho tiempo se ha discutido sobre el valor de la enseñanza para la formación del artista. Muchos decían que las escuelas de arte no servían para nada puesto que el genio no necesitaba de nadie para llegar a expresarse y el que no lo era, al no tener nada que expresar, no necesitaba de ninguna técnica.

¹³ GARCÍA HERNÁNDEZ, José Antonio: *La Escuela de Artes y Oficios Artísticos y de Bellas Artes de Sevilla (1900-1963)*, Sevilla, ed. Padilla Libros, 1997, págs 13-227 passim.

El problema fundamental de la enseñanza de las Bellas Artes era siempre el mismo, enseñar la técnica de un arte y desenvolver la personalidad del futuro artista. Ninguna escuela podía fabricar genios y ninguna escuela pretendía ser capaz de esto. El arte, que es creación, no se podía sujetar a una rutina; pero el arte, que también necesita como instrumento de expresión de una técnica, no puede ser improvisado; como cualquier técnica tiene que ser aprendido y debe ser enseñado. La misión de las Escuelas era por lo tanto proporcionar al alumno los medios necesarios para que expresara lo que llevara dentro de sí. El artista nace (natura) y se hace (técnica, aprendizaje). En este sentido, en España nacieron y nuestras escuelas hicieron muy buenos artistas que constituyeron una abundante fuente de bienes espirituales y materiales para nuestro pueblo y para la humanidad entera y que, por ello, convenía conservar y, a ser posible, acrecentar en número y calidad. El instrumento mas apropiado para este fin fue dotar a las Escuelas Superiores de Bellas Artes de las instalaciones y de los medios personales y económicos necesarios para que pudieran cumplir adecuadamente su importante misión docente.

Los medios personales y materiales de las cuatro escuelas necesitaron para su eficacia de una organización, de una estructura, y esto sólo se consiguió mediante una serie de normas jurídicas. Por otra parte, los continuos cambios que se producían en la legislación interna de las citadas Escuelas eran señal de decadencia, de crisis de instituciones, de que las cosas no iban bien. La disposición más importante la constituyó el Reglamento aprobado por Decreto de 21 de septiembre de 1942, sobre la reorganización de las Escuelas Nacionales de Bellas Artes, que creó en el seno de las mismas una sección de restauración (B.O.E de 2 de octubre de 1942). Casi todas las demás normas fueron desarrollo de los principios o exigencias contenidas en aquél.¹⁴

Pero no sería hasta el año 1978 cuando las antiguas Escuelas Superiores de Bellas Artes se transformarían en Facultades Universitarias por Real Decreto 988/1978, de 14 de abril (B.O.E de 12 de mayo de 1978), que dispuso lo siguiente:

¹⁴ Escuelas Superiores de Bellas Artes, en *Cuadernos de Legislación* nº 15, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Secretaría General Técnica, Sección de Publicaciones, 1965, págs 11-13.

“Las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia, que se incorporaron respectivamente a las Universidades de Barcelona, Bilbao, Complutense de Madrid, Sevilla y Valencia, se transforman en Facultades Universitarias, con la denominación de Facultades de Bellas Artes” (artículo 1), quedando todas ellas sujetas a las normas del estatuto singular de la universidad a la que se hubieran incorporado.

En el año 1940 y por Decreto de 30 de julio se creó en Sevilla la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, convirtiéndose por encima de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en centro de formación y experimentación con importantes novedades plásticas, comenzando a impartir sus enseñanzas ese mismo año.¹⁵ Dicha corporación no sólo fue un centro de enseñanza oficial del arte, sino que también fue un centro de trabajo e investigación de su profesorado que contribuyó de una manera vital al desarrollo artístico y cultural de la ciudad. La Escuela era el lugar donde los jóvenes estudiantes desarrollaban su labor formativa en estudios dirigidos por un profesor de la materia de reconocido prestigio que de manera honorífica enseñaba los conceptos y secretos de cada una de las ramas del arte: pintura, escultura y grabado.

La creación de la citada Escuela se debió en parte a las continuas reivindicaciones de numerosos grupos de artistas de los cuales muchos de ellos se habían formado en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, jóvenes que afianzaron el panorama artístico-cultural en Sevilla después de acabada la guerra civil junto con los artistas ya consagrados por las instituciones oficiales como la Real Academia de Bellas Artes y la Escuela de Artes y oficios de gran tradición artística.

De esta Escuela salieron grupos de artistas que emprendieron una marcha hacia Madrid en demanda ante los poderes públicos para la creación de una Escuela Superior de Bellas Artes en la ciudad hispalense.

Fueron nombrados Delegados del Ministerio de Educación Nacional como comisión organizadora, los señores D. José Hernández Díaz (Catedrático de Historia del Arte)

¹⁵ MORENO ROMERA, Miguel y MORENO RODRIGO, Miguel Ángel: Medio siglo de vanguardias, en *Historia del arte en Andalucía*, t. IX, pág. 249.

cuyo cargo era el de director de la Escuela y D. Antonio Sancho Corbacho (Catedrático de pedagogía del dibujo) cuyo cargo era secretario de la corporación, para que procedieran a la organización del centro con las facultades de proponer a la superioridad lo que estimasen más conveniente con respecto a las instalaciones y profesorado.

Esta comisión redactó los planes de estudio, buscó el lugar adecuado como sede de la Escuela en el estudio del pintor sevillano Gonzalo Bilbao y elevaron a la Dirección General de Bellas Artes una relación de los artistas más destacados de la ciudad para que fueran nombrados profesores interinos, que años después cubrirían la plantilla de catedráticos mediante concurso-oposición junto a otros artistas de renombre venidos de otras ciudades españolas.

Las especialidades que se impartían en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría eran las de Escultura, Pintura y Grabado. Las secciones de Pintura y Escultura constaban de tres cursos e iban precedidas de otro común que se llamaba “Preparatorio”. Finalmente había un curso opcional llamado “Profesorado” y cuya realización otorgaba al alumno el título de Profesor de Dibujo, titulación obligatoria para desempeñar la función docente tanto en la Escuela que nos ocupa como en cualquier otra de Artes y Oficios. La organización de los cursos así como de las asignaturas que se impartían en cada uno de ellos era la siguiente:

Preparatorio: Liturgia y Cultura Cristiana, Dibujo del Antiguo y Ropajes, Preparatorio de Modelado, Preparatorio de Colorido.

Sección de Pintura: (Primer Curso) Dibujo del Natural, Anatomía Artística, Colorido, Procedimientos Pictóricos. (Segundo Curso) Dibujo del Natural, Colorido y Composición, Perspectiva, Historia General de las Artes Plásticas. (Tercer Curso) Dibujo del Natural (movimiento), Colorido y Composición, Teoría e Historia de la Pintura, Paisaje.

Sección de Escultura: (Primer Curso) Dibujo del Natural, Anatomía Artística, Modelado, Talla Escultórica. (Segundo Curso) Dibujo del Natural, Modelado y

Composición, Perspectiva, Talla Escultórica, Historia General de Las artes Plásticas. (Tercer Curso) Dibujo del Movimiento, Modelado y Composición, Talla Escultórica, Teoría e Historia de la Escultura.

Aquellos estudios se completaban con los impartidos por las siguientes secciones y cursos:

Sección de Imaginería Policroma “Martínez Montañés”:

Primer Curso: Dibujo de Imágenes Religiosas, Policromía, Estatuaria Religiosa, Historia de la Imaginería Policroma Española.

Segundo Curso: Dibujo Decorativo y Proyectos, Policromía, Estatuaria Religiosa, Hagiografía y Simbología Cristiana.

Cursos de Auxiliares de Imaginería: (Para Oficiales Sacadores de Puntos) Dibujo del Antiguo y Ropajes, Preparatorio de Modelado, Talla Escultórica, Estudios Prácticos de Materiales. (Para Oficiales Policromadores) Dibujo del Antiguo y Ropajes, Procedimientos Pictóricos, Policromía, Estudios Prácticos de Materiales. (Para Oficiales Vaciadores) Dibujo del Antiguo y Ropajes, Preparatorio de Modelado, Nociones de Policromía, Estudios Prácticos de Materiales, Técnica del Vaciado.

Sección de Grabado: Grabado de Reproducción, Grabado de Original, Grabado y Estampación.

Profesorado de Dibujo: Pedagogía del Dibujo, Dibujo Geométrico y Proyecciones, Dibujo Decorativo, Ampliación de las Artes Plásticas en España.

Entre los artistas que formaban parte del profesorado de la Escuela en estos primeros años estaban los pintores Sebastián García, Alfonso Grosso (catedrático de la asignatura Colorido y Composición), Rodríguez Jaldón, José María Labrador, Juan Miguel Sánchez, Miguel Pérez Aguilera, Félix Lacárcel, Martínez del Cid, Rafael Cantarero,

Elías Ferrer, Antonio Díaz Fernández, profesor interino de Preparatorio de Colorido, Ramón Monsalve y el arquitecto-pintor Alberto Balbontín Ortas (catedrático numerario de la asignatura Dibujo Decorativo), entre otros. Los escultores eran Agustín Sánchez Cid (Catedrático de anatomía artística), Mauricio Tinoco (Catedrático de Preparatorio de Modelado), Juan Luís Vassallo (Catedrático de Modelado del Natural y Composición), Antonio Cano Correa (Catedrático de talla Escultórica). Antonio López, Joaquín García Donaire y Antonio Galán del Amo fueron escultores que se formaron en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, que en un primer momento vinieron a Sevilla a cursar los estudios de imaginería y que obtuvieron después por concurso-oposición Auxiliarias Numerarias de escultura.

La Escuela se instaló en la casa-estudio del pintor Gonzalo Bilbao, ubicada en el número 7 de la calle del mismo nombre y que en aquel momento era propiedad de su viuda Doña María Luisa Roy Lhardy, que la alquiló en 15.000 pesetas anuales. La superficie del edificio era aproximadamente de unos 650 metros cuadrados divididos en dos plantas y estaba diseñada para domicilio particular, aunque disponía de dos grandes estudios por el oficio de pintor de su propietario.



Casa de Gonzalo Bilbao

Esta edificación tendría que sufrir periódicamente una serie de modificaciones y ampliaciones para adaptarla a su función docente, hasta que posteriormente, en el año 1944 fueron expropiados por el estado los edificios colindantes, quedando toda la manzana destinada a ampliación de sus instalaciones. Los arquitectos encargados de realizar las obras fueron D. Alberto Balbontín Orta y D. Antonio Delgado Roig.



Casas expropiadas para construir la Escuela

La Escuela comenzó su labor docente dividiendo el estudio de Gonzalo Bilbao con mamparas para albergar las clases de dibujo y pintura, localizándose otras asignaturas en otras dependencias de la casa.

Los profesores venidos de otras provincias no disponían de medios económicos para tener un estudio propio donde desarrollar su labor y obra creativa, al tener conocimiento de este problema D. José Hernández Díaz y D. Antonio Sancho Corbacho les cedieron unos locales anexos a la Escuela que serían parte de las futuras ampliaciones que se estaban acometiendo, y donde fueron instalando a cada uno de ellos para que continuaran sus actividades artísticas. Estos estudios fueron el lugar de trabajo de todos estos profesores, en contraste con los artistas sevillanos instalados en sus estudios, o en la llamada Casa de los Artistas del barrio de la Feria.

Las obras realizadas por todos estos artistas de diferentes ciudades, con sus diferentes estilos enriqueció el panorama artístico de la Sevilla de aquella época.

De la Escuela Superior de Bellas Artes y concretamente de todos aquellos estudios improvisados, salieron buenas obras escultóricas, bien para monumentos y trabajos oficiales o bien para certámenes o exposiciones nacionales, muchas de las cuales consiguieron primeras recompensas.

La creación de la Escuela tuvo lugar en la posguerra, época de escasez y racionamiento, en la que el país entero sufría un periodo de empobrecimiento que necesariamente habría de incidir en su desarrollo. Los presupuestos con los que se contaban eran muy cortos y los sueldos del profesorado más cortos aún, aunque en todo momento estuvo apoyada por el Estado y por D. Luís Ortiz Muñoz (Director General de Enseñanza Media), gran impulsor de los proyectos.¹⁶

El director de la corporación, D. José Hernández Díaz a través de innumerables solicitudes se dirigió a instituciones públicas y particulares pidiendo todo tipo de subvenciones e instrumental para incrementar los fondos del centro o para remediar las carencias del material más imprescindible.

Así, al Ayuntamiento se le pidieron muebles que careciesen de función y no necesitasen hasta que el Estado concediera la asignación correspondiente para tal fin, de la misma forma se dirigió al rector de la Universidad y a la Diputación pidiendo subvenciones para gastos de modelos y para crear premios y becas para el alumnado. También se pidió ayuda al jefe de parques y jardines de la corporación municipal para que facilitase diferentes plantas y flores para replantar los jardines de la Escuela y poder disponer de flores para las clases de pintura. Al Ministro de Educación Nacional, aves y animales disecados así como objetos diversos que se encontraban depositados en el pabellón de la República del Perú, construido en la exposición iberoamericana de 1929, para que fueran utilizados en las clases donde se estudiaban objetos inanimados; y a la Academia

¹⁶ JIMÉNEZ SERRANO, Carmen: *“Formación y desarrollo escultórico en el aula-taller de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría”*, en Temas de Estética y Arte nº III, Sevilla, 1989, págs 51-78 passim.

de Bellas Artes de San Fernando de Madrid se le solicitaron vaciados en yeso de diversas esculturas.

La respuesta de los distintos estamentos y particulares no se hizo esperar, la escuela comenzó a recibir una gran cantidad de donaciones, algunas de gran valor entre las que se encontraban las que hacían los propios profesores. La mayoría de ellas irían dirigidas a incrementar los fondos de la biblioteca.¹⁷

Entre las donaciones más importantes de los primeros veinte años de vida de la Escuela destacó por su importancia y valor artístico la efectuada por D. Mauricio Tinoco Ortiz, catedrático de preparatorio de modelado de la Escuela Superior de Bellas Artes, y que consistió en una escultura barroca de un niño Jesús en madera policromada y que el profesor Hernández Díaz atribuyó a Juan de Mesa, realizada hacia 1625 y que actualmente se encuentra en el decanato de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.¹⁸ Su hermano Alejandro donó tras su muerte y por expresa voluntad de D. Mauricio la escultura antes citada.

A ellas se sumaron las de:

Don Mariano Mota (Rector de la Universidad) envió una colección de libros en 1941 con motivo de la feria del libro.

Don José Sebastián y Bandarán, donó un busto de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder para que presidiera la sala de escultura y modelado.

Don Juan Durand (Director del *Office français de tourisme*), donó 206 positivas fotográficas de monumentos franceses.

¹⁷ MÁRQUEZ ORTIZ, Carmen: *Creación en Sevilla de la Escuela Superior de Bellas Artes*, en Monografías de Arte: 1999-2000, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2000, ISBN 8495454157.

¹⁸ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *Universidad de Sevilla: patrimonio documental y artístico: arquitectura, escultura, pintura y artes ornamentales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986, pág. 103.

Así mismo se recibió una colección de estatuas de tamaño natural procedentes de la Academia de San Fernando de Madrid; y la Dirección General de Bellas Artes remitió una colección de catálogos monumentales. Un año después llegó al centro una colección de libros de arte contemporáneo francés, enviados por el embajador francés y entregado a la Escuela por el Cónsul en Sevilla de aquel país, y otra importante colección procedente de la Junta de Intercambio y adquisición de libros; la Dirección General de Bellas Artes envió una nueva colección de vaciados en yeso.

Don Antonio Díaz Fernández (profesor interino de preparatorio de colorido), regaló en 1943 un facsímil del libro de retratos de Francisco Pacheco.

Don Alfonso Grosso (catedrático de colorido y composición), donó una serie de vaciados en yeso de su propiedad, procedentes de la colección del pintor García Ramos y gracias a la mediación del citado profesor.

Don Miguel Sánchez-Dalp, donó una escultura del Moisés de Miguel Ángel, que se encontraba depositada en la casa de los artistas.

En 1944 llegó una colección de conchas y minerales procedentes del Museo de Ciencias Naturales de Madrid y otra colección de vaciados en yeso proveniente de la Academia de San Fernando de la misma ciudad.

D. Emidio Mariani, donó una colección de fotografías del edificio de la Escuela en las que se podía ver el estado de la primitiva vivienda de Gonzalo Bilbao.

Otra aportación digna de ser destacada fue la realizada por D. Alberto Balbontín Orta (catedrático de Dibujo Decorativo) en 1945 regaló a la biblioteca doce volúmenes de temas ingleses y tres años mas tarde cedió a la Escuela 10.000 pesetas, importe de sus honorarios como arquitecto director de las obras de restauración que se estaban realizando en la iglesia de San Luis de los Franceses. Al año siguiente hizo la misma entrega y donó además seis tableros articulados para dibujo.

Don Antonio Ramos Asensio, regaló en 1945 un cuadro del pintor sevillano del siglo XIX José María Rodríguez Losada, titulado “La muerte de Torrigiano” con destino a la sección de imaginería.

El director del Instituto Francés de Madrid, donó una colección de libros de arte de su país.

El año 1948 fue fecundo en donaciones, la más importante fue una colección de grabados y litografías procedentes de la Calcografía Nacional, que había sido solicitada por D. José Hernández Díaz para las clases de grabado; el señor Murillo Herrera entregó unos libros destinados a la biblioteca y el Inspector Jefe del Magisterio Primario lo hizo con obras del padre Manjón.

En 1950 el escultor D. Enrique Pérez Comendador (catedrático de la Escuela Central de Madrid), envió 1.000 pesetas para premiar al alumno que mejor realizase el dibujo de una imagen de Martínez Montañés.

En los años sucesivos se redujo el número de donaciones y cuando estas se producían iban destinadas a incrementar los fondos bibliográficos.

Finalmente hubo aportaciones provenientes de instituciones públicas que supusieron cuantías importantes de dinero, algunas de ellas permitieron incluso construir o modificar aulas en la Escuela.

En el inicial devenir de la Escuela Superior de Bellas Artes hay que destacar la creación en 1943, a instancia de D. José Hernández Díaz y tras su pertinente solicitud al Ministerio de Educación Nacional, de la “Sección de Imagenería Polícroma Martínez Montañés”. Sevilla era el único centro español en donde se impartían estas enseñanzas, alcanzando finalizados los estudios, el título de “Maestro Imaginero”. El requisito previo para acceder a esta especialidad era el haber aprobado los tres cursos de la sección de escultura en cualquiera de las Escuelas Superiores de Bellas Artes. En esta sección de imagenería ejercieron la docencia importantes escultores como Juan Luís

Vassallo Parody, Agustín Sánchez Cid, Mauricio Tinoco, Antonio Cano Correa, Carmen Jiménez Serrano y Juan Abascal Fuentes.¹⁹

Fueron varios los escultores que vinieron pensionados de otras ciudades a cursar esta rama de imaginería, entre ellos podríamos citar a Joaquín García Donaire (catedrático de la Facultad de Bellas Artes de Madrid), Antonio Galán del Amo, Antonio López y Antonio Gavira entre otros.

Pocos años después, Antonio Gavira, Julián Ortiz, y Juan Abascal Fuentes ocuparon las Auxiliarias Numerarias de Escultura que quedaron vacantes. Y en 1964 Antonio Gavira obtuvo la cátedra de Preparatorio de Modelado.

La importancia de esta sección estaba en ser el primer intento oficial de formar a los futuros imagineros, pero en 1976 el interés que despertaba esta titulación era escaso ya que se encontraban matriculados muy pocos alumnos por lo que se clausuró en el citado año. No obstante, muchos artistas simultanearon esta educación con la asistencia a talleres, aunque pocos de los imagineros en activo se formaron en ella.²⁰

En 1944 tuvo lugar en Sevilla un acontecimiento que influyó en todo el panorama artístico y cultural de la ciudad y fue la creación del Museo de Bellas Artes, que albergaba obras de arte antiguo y una gran colección de pinturas de los siglos XVII al XX.

En el año 1948 el Ministerio de Educación y Ciencia tuvo conocimiento de que los restos mortales del rey Alfonso X el Sabio y los de su madre la reina Beatriz de Suabia que descansaban en la catedral de Sevilla no reunían las condiciones de seguridad en sus sarcófagos de la Capilla Real, por lo que decidió darles una ubicación mas segura a la vez que honrar al mismo tiempo la figura del Rey Sabio y su madre, mandando erigir dos estatuas orantes. D. José Hernández Díaz decidió que el encargo recayese sobre dos profesores de la Escuela Superior de Bellas Artes y que fueron D. Antonio Cano Correa,

¹⁹ JIMÉNEZ SERRANO, Carmen: “*Formación y desarrollo escultórico...*”, op. cit., pág. 60.

²⁰ GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla*, Sevilla, 1999, págs. 65-66.

que realizaría la estatua del Rey Alfonso X y D. Juan Luís Vassallo Parodi que realizaría la de la Reina Beatriz de Suabia.²¹

Todo el proceso de modelados, vaciados, reproducciones mediante moldes perdidos, y toda la evolución del tallado de las dos grandes piedras desde sus desbastes, ampliación de puntos y su delicada terminación se realizó en la Escuela Superior de Bellas Artes, en una serie de locales abiertos donde el profesorado y los alumnos observaban el desarrollo y evolución de aquellos trabajos de tan gran envergadura.

En el año 1950 y posteriormente en 1953 se celebraron en Sevilla dos importantes exposiciones de escultura muy significativas porque repercutió en el ambiente artístico de la ciudad, y en la Escuela Superior de Bellas Artes.

La primera exposición la organizó el Ministerio de Educación Nacional de Bellas Artes, trasladándola de su sede de Madrid a Sevilla, dándole la denominación de “Exposición Nacional de Arte Religioso”, en homenaje al escultor Martínez Montañés.

La citada muestra se celebró en el Pabellón Mudéjar, construido para la Exposición Universal de 1929, localizado en el Parque de María Luisa, donde acudieron los mejores artistas de aquel momento, locales y nacionales, y se concedieron las mismas recompensas y premios que en las exposiciones nacionales de Madrid.

Fue una exposición que animó al mundillo artístico de la ciudad, ya que por primera vez se celebraba una Exposición Nacional en Sevilla.

Tres años después, el Ayuntamiento de Sevilla convocó una “Exposición de Escultura al Aire Libre”, y se celebró en el Parque de María Luisa, organizada por el concejal Celestino Fernández Ortiz; quien citó a todos los escultores, y acudieron a la convocatoria los artistas más sobresalientes del ambiente nacional. Aquella exposición causó gran extrañeza en los círculos conservadores sevillanos, no acostumbrados a los nuevos avances y planteamientos de la escultura moderna. En cambio, fue de gran

²¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: retablos y esculturas de la catedral de Sevilla, en *la catedral de Sevilla*, Sevilla, ed. Guadalquivir, 1991, pág. 313.

agrado en las generaciones de escultores formados en la Escuela Superior de Bellas Artes, que pudieron observar de cerca las nuevas tendencias del arte abstracto de Chillida, Berrocal, y Pablo Serrano entre otros.

En el año 1951 un grupo de jóvenes pintores y escultores de la promoción de 1949 salidos de la Escuela Superior de Bellas Artes se agruparon bajo el nombre de “Joven Escuela Sevillana de Pintura y Escultura” y estaba formada por artistas como Ricardo Comas, Armando del Río, Miguel Gutiérrez, Carmen Laffón, Pepi Sánchez, Lola Sánchez, Antonio Milla, Luis Mauri, Jaime Burguillos, José Morales, Emilio García y Ramón Lafita entre otros. Todos ellos dieron un gran impulso al arte sevillano con sus exposiciones colectivas celebradas en Madrid y toda Andalucía. De toda esta promoción de artistas algunos sucedieron a la primera generación de profesores de la Escuela como fue el caso de Miguel Gutiérrez, Armando del Río y Ricardo Comas.

Una entidad que tuvo gran prestigio como divulgadora del arte y del patrimonio histórico-artístico de Sevilla fue la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, su presidente fue D. José Hernández Díaz y estuvo muy vinculada a la recién creada Escuela Superior de Bellas Artes.

Dicha Academia instituyó en 1951 la primera Exposición de Otoño, con lo que Sevilla contaba con dos exposiciones anuales: la de Primavera, organizada por el Ateneo, y la de Otoño, por la Academia de Bellas Artes.²²

El Salón de Otoño fue el lugar en donde los artistas que salían de la Escuela Superior de Bellas Artes podían exponer sus obras y beneficiarse de los distintos premios y becas que otorgaba dicho certamen. En sus salones se exponían pinturas, esculturas, grabados, proyectos de arquitectura y artes decorativas, instalándose desde un primer momento en el Pabellón Mudéjar de la Plaza de América.

Las becas tenían nombres de artistas célebres, entre ellas estaba la beca de “Velazquez” para seguir estudios en Roma, donde se enviaban a los alumnos más aventajados, la

²² JIMÉNEZ SERRANO, Carmen: “*Formación y desarrollo escultórico...*”, op. cit., pág. 56

mayoría de ellos formados en la Escuela Superior de Bellas Artes, la de “Murillo” y la de “Valdés Leal”. Todas ellas se obtenían por oposición y los ejercicios se realizaban en la Escuela Superior de Bellas Artes, llegaban a constituir un galardón nacional, ya que acudían artistas de todas las provincias, cuyas obras premiadas pasaban al patrimonio artístico, en el Museo Provincial de Bellas Artes.

Uno de los acontecimientos que producía gran expectación entre el alumnado de la Escuela Superior de Bellas Artes y de la ciudad era la Exposición Nacional de Madrid, donde los artistas enviaban sus mejores obras. Los que resultaban premiados se les homenajeaba con una cena en el Hotel Alfonso XIII siendo presidida por D. José Hernández Díaz, promotor de estos actos, y que reunía a las autoridades y personajes más sobresalientes de la ciudad.

En 1954 tuvo lugar un hecho importante en la ciudad que repercutió de manera notable entre el profesorado de la Escuela, y fue el traslado de la Universidad desde la calle Laraña a la antigua Fábrica de Tabacos. El citado edificio tan sólo tenía una puerta principal de acceso que era la que actualmente corresponde con la del Rectorado, por lo que al cambiar la función del edificio a Universidad hubo que construir tres nuevas puertas para cada una de las facultades que se iban a instalar en el inmueble y que corresponderían con cada una de las fachadas del edificio (Facultad de Filosofía, Facultad de Ciencias y Facultad de Derecho). Diferentes arquitectos y escultores colaboraron en el diseño y decoración de las nuevas puertas monumentales que se iban a construir. D. José Hernández Díaz, que entonces era Vicerrector de la Universidad fue el promotor y director de las obras.²³

Los arquitectos encargados del proyecto y ejecución de las tres puertas que responderían al estilo y características de la principal fueron D. Alberto Balbontín Orta y D. Antonio Delgado Roig.

Las esculturas y motivos decorativos de las citadas puertas corrieron a cargo de los escultores Juan Luis Vassallo Parodí, Antonio Cano Correa y Carmen Jiménez Serrano,

²³ *Ibíd.*, pág. 55

que eran catedráticos de la Escuela Superior de Bellas Artes.²⁴ Al trabajar en esta gran obra se tuvieron que atener a un estilo y a una época. Todos estos grupos escultóricos y toda la decoración ornamental se realizaron en los estudios y locales de la Escuela Superior de Bellas Artes.

Por los años 1955-1956 desaparecieron los estudios que se encontraban anexos a la Escuela por la necesidad de sus locales para la ampliación y terminación del edificio. Los artistas y profesorado que los ocupaban se dispersaron por distintos lugares de la ciudad, donde instalaron sus propios estudios, realizando en solitario su obra creativa. Sólo acudían a la Escuela de Bellas Artes a impartir sus clases, perdiéndose para siempre aquella convivencia de trabajo y amistad entre los artistas.

En 1958 quedaron finalizadas las obras de ampliación de las instalaciones de la Escuela Superior de Bellas Artes. De los solares de las naves y estudios provisionales surgieron seis clases, instalándose en ellas toda la sección de escultura, con sus asignaturas: “Preparatorio de Modelado”, “Modelado de Estatuas”, “Modelado del Natural y Composición” y “Talla Escultórica” en sus dos cursos especiales y la especialidad de “Imaginería Polícroma Martínez Montañés”.

En 1960 desaparecieron las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, al disgregarse en exposiciones locales, privando a muchos artistas de la Escuela de enviar directamente a Madrid sus obras, por lo que tenían que pasar por exposiciones en provincias, donde se realizaba la primera selección de obras. La idea de desplazar este gran certamen a provincias fue un fracaso, por el poco número de artistas que acudían a ellas. Los artistas tuvieron que acogerse a galerías comerciales que les contrataban. De esta manera se privó a los artistas del certamen a nivel nacional, donde cualquier pintor o escultor podía ser valorado con sólo enviar su obra.

En 1975 se trasladó la Escuela Superior de Bellas Artes al restaurado edificio de la Casa Profesa de los jesuitas, donde la Universidad había tenido su sede desde 1771 hasta 1954, cuando se reubicó en la Fábrica de Tabacos. El masivo incremento de alumnos

²⁴ PAREJA LÓPEZ, Enrique y MÁRQUEZ CONTRERAS, Evaristo: *Carmen Jiménez*, Sevilla, ed. Gever, 1994, pág. 26.

que seguían los estudios de arte se diferenciaba mucho de aquella pequeña Escuela instalada en el que fue estudio del pintor sevillano Gonzalo Bilbao con un reducido número de alumnos.²⁵

Uno de los acontecimientos más memorables de los acaecidos en la Escuela Superior de Bellas Artes fue la celebración de una gran exposición de escultura efectuada en mayo de 1978, donde los alumnos de los dos cursos de la especialidad de Escultura presentaron en la sala de exposiciones de la Escuela ochenta y tres obras de gran tamaño y calidad artística con diversidad de estilos y tendencias. Entre los artistas participantes se encontraban Antonio García Guerrero, Germán Pérez Vargas, Jaime Gil Arevalo, Juan Manuel Miñarro y Antonio García Romero, actualmente profesores de la Facultad de Bellas Artes.

Otro hecho que causó gran expectación en el ambiente artístico y cultural de Sevilla, que dio origen a una gran exposición en los salones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, fue la muestra sobre todo el proceso de moldeado y reproducción del “Giraldillo” o veleta que coronaba la Giralda.

Fue un acontecimiento singular, porque todos los ciudadanos pudieron ver de cerca en una ocasión única la magnífica figura que coronaba este monumento a su tamaño natural, de cuatro metros de altura. Era una reproducción fidedigna, una imitación al bronce pero realizada en poliéster. Todo esto fue posible gracias a la maestría de tres artistas-escultores formados en la Escuela Superior de Bellas Artes, y más concretamente en las clases especiales de escultura y en su taller de investigación de las técnicas y procedimientos escultóricos. Dichos escultores fueron Isaac Navarrete, Rosario Martínez Lorente y Antonio García Romero, este último profesor de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla y cuya Tesis Doctoral se titulaba “La Reproducción de Obras de Arte Escultóricas: Investigación Histórico-Técnica, Análisis Metodológico y Factores Conceptuales”.

²⁵ JIMÉNEZ SERRANO, Carmen: “*Formación y desarrollo escultórico...*”, op. cit., pág. 63

Las continuas demandas de los alumnos y profesores de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla junto a las de Madrid, Barcelona, Bilbao y Valencia por su reconocimiento como centro de enseñanza universitaria, tuvieron lugar desde 1965 a 1970, en que la Asociación Nacional de Catedráticos, directores y alumnos solicitaron del Ministerio su integración en la Universidad como Facultades de Bellas Artes.

En la Ley General de Educación Nacional de 1970 (Ley de Villar Palasí) fueron reconocidas como Facultades las Escuelas Superiores de Arquitectura, Periodismo y Bellas Artes. Fue un proceso de larga duración por lo complejo de la adaptación de títulos y programas de estudio.²⁶

Finalmente y por Real Decreto de 14 de abril de 1978 las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia se transformaron en Facultades de las respectivas Universidades.

Las enseñanzas escultóricas en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría

Estas se desarrollaban en el ámbito de la especialidad de Escultura, dentro de los estudios generales de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, y de manera más particular, en lo referente a la talla polícroma, en la Sección de Imaginería Polícroma “Martínez Montañés”.

Contenidos del plan de estudios de la Sección de Escultura, asignaturas y profesores

El plan de estudios era el mismo en las distintas Escuelas hispanas y en los cursos llamados Preparatorio y Profesorado todas las asignaturas eran comunes para pintores y escultores. En los años segundo, tercero y cuarto de la carrera también había algunas asignaturas comunes para pintores y escultores. Así, al primer año de la carrera se llamaba “Curso Preparatorio”, al segundo año “Primero de Bellas Artes”, al tercer año

²⁶ José Luis Villar Palasí fue Presidente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Ministro de Educación en el gobierno de Franco desde 1968 a 1973.

“Segundo de Bellas Artes” y al cuarto “Tercero de Bellas Artes”, siendo el quinto el “Curso de Profesorado de Dibujo”, por cierto común a todas las especialidades

Curso Preparatorio

Las asignaturas del primer año o “Curso Preparatorio” eran: Liturgia y Cultura cristiana, Dibujo del Antiguo y Ropajes, Preparatorio de Modelado y Preparatorio de Colorido.

Liturgia y Cultura Cristiana: La daba un sacerdote llamado Don Evaristo. Los contenidos eran semejantes a la enseñanza de religión en otros centros: Magisterio, escuelas técnicas, etc. Posteriormente la impartieron Rafael Bellido Caro y Juan Martínez Liñán.

Dibujo del Antiguo y Ropajes: Era una enseñanza que correspondía al pintor Don José María Labrador. Su clase estaba dotada de muy buenas reproducciones de esculturas, desnudas o con ropajes. El dibujo era siempre de las estatuas, con o sin ropaje, realizado con rigor con carbón y conté, y como se decía: a toda mancha y en papel de un metro. Más tarde la dio Amalio García del Moral.

Preparatorio de Modelado: Era profesora Doña Carmen Jiménez. Se hacían copias de cabezas y bustos. Mas tarde quedó a cargo de Antonio Gavira Alba.

Preparatorio de Colorido: El profesor era Don Ramón Monsalves. La clase entonces ocupaba lo que fue en su día estudio de Gonzalo Bilbao. Se componían bodegones y se copiaban o interpretaban con pintura al óleo. Más tarde se hizo cargo de ella Francisco Maireles Vela.

En los primeros años de la Escuela, el número de alumnos por curso era reducido, veintitantos alumnos, y por tanto la atención personal podía hacerse bien. Era normal que el número de alumnos por curso se redujera en el transcurso de la carrera, con lo que el total en la Escuela fuera bajo, y en consecuencia se conocieran y conviviesen. Ocurría que alumnos de cursos superiores se ocuparan de conocer a los nuevos que

llegaban y se establecía mucha comunicación, favorecido también por el espacio y jardín del centro entonces en Gonzalo Bilbao.

Primer Curso (segundo año de la carrera)

Asignaturas comunes para pintores y escultores: Anatomía Artística y Dibujo del Natural de primer curso.

- Anatomía la impartía el escultor Sánchez Cid, que tras su muerte en 1957 se hizo cargo de ella Antonio Galán del Amo (escultor también), y posteriormente Juan Abascal Fuentes y José Romero Escassi.
- Dibujo del Natural lo daba Miguel Pérez Aguilera.

En la especialidad de Escultura las asignaturas propias eran:

- Modelado, que consistía en hacer copias de estatuas. La clase la daba Doña Carmen Jiménez y con posterioridad Julián Ortiz Ramírez.
- Talla Escultórica la impartía Antonio Cano Correa, y en la que se hacían trabajos en madera o piedra.

Para Pintura en este curso las asignaturas eran: Colorido, a cargo de Don Alfonso Grosso; y Procedimientos Pictóricos que tenía como profesor a Don Miguel Sánchez, ambos pintores.

Segundo Curso (tercer año de carrera)

Eran comunes a las especialidades: Dibujo del Natural de segundo, que daba también Don Miguel Pérez Aguilera, y donde en este curso el trabajo de dibujo era una composición de dos figuras en formato de 1'80 por un metro; Perspectiva, la dieron, entre otros, Juan Cordero Ruiz; finalmente, la otra asignatura común era Historia General de las Artes Plásticas, impartida por José Hernández Díaz.

Para la especialidad de Escultura eran asignaturas propias en este curso:

- Modelado y Composición, que estuvo a cargo del escultor Don Luís Vassallo, y tras su marcha a Madrid, de Carmen Jiménez Serrano. Consistía en modelar desnudos del natural.
- Y Talla Escultórica, también tenía como profesor a Don Antonio Cano.

Digamos que en la especialidad de Pintura la asignatura más importante era Colorido y Composición de segundo curso, con Don Alfonso Grosso como profesor.

En aquellos años en la Escuela de Sevilla algunos profesores insistían en dejar Sevilla e irse a la Escuela de San Fernando de Madrid como algo conveniente y mejor. Este consejo era frecuente en Pérez Aguilera que valoraba las cualidades de aquella ciudad y del profesor que en ella impartía Dibujo del Natural en Movimiento, el escultor Adsuara. También Doña Carmen Jiménez veía poco conveniente la ciudad de Sevilla e insistía en la bondad de los estudios madrileños, donde valoraba mucho las enseñanzas de Pérez Comendador. Lo mismo ocurría con Don Antonio Cano, quien lo aconsejaba solamente por y para irse de Sevilla.

Tercer Curso (cuarto de la carrera)

Sus asignaturas y sus profesores eran:

- Dibujo del Movimiento, impartida por Francisco Borrás Verdura y después por Pérez Aguilera.
- Modelado y Composición, de la que era profesora Carmen Jiménez Serrano.
- Talla Escultórica, que la daba Antonio Cano Correa).
- Teoría e Historia de la Escultura, a cargo de Antonio Sancho Corbacho.

Concluido cuarto de carrera la mayor parte de los alumnos completaba sus estudios con el Preparatorio de Profesorado, para después iniciar su andadura profesional.

Sus asignaturas y profesores eran:

- Pedagogía del dibujo (Manuel Álvarez Fijo).
- Dibujo geométrico y proyecciones (Juan Cordero Ruiz/ Rosa Garcerán Piqueras).

- Dibujo decorativo (Francisco García Gómez).
- Ampliación de las Artes Plásticas en España (Antonio Sancho Corbacho/Manuel Álvarez Fijo).

No obstante, los escultores llamados por la imaginería cursaban la especialidad de Imagenaría Polícroma.

Las asignaturas de Modelado y Talla Escultórica

Tras el comentario al plan de estudios de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, nos centraremos en las dos asignaturas que fueron la el eje y la clave de la formación que recibieron los alumnos de la especialidad de Escultura: Modelado –con sus variantes de Preparatorio de Modelado, Modelado y Modelado y Composición– y Talla Escultórica. En cada una de ellas analizaremos, además de sus enseñanzas, las biografías de los profesores que las impartieron por más años y les dieron su carácter en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla.

Modelado

Las enseñanzas sobre Modelado que se impartían en La Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla comenzaban en el primer curso con la asignatura de Preparatorio de Modelado, que impartía el catedrático Antonio Gavira Alba. En ella, se iniciaban en el modelado todos los alumnos que posteriormente elegirían entre las tres especialidades impartidas en la Escuela. Ya en primero de la especialidad de Escultura, continuaban con la asignatura de Modelado, la impartía Julián García Ortiz. Finalmente, en segundo y tercero de la especialidad de Escultura, se completaban con la asignatura de Modelado y Composición, que daba Carmen Jiménez Serrano.

El modelado es un proceso artístico de carácter aditivo a diferencia de la escultura que es sustractiva. En este proceso la forma se labra directamente sobre un material blando y manejable como pueda ser la arcilla o la cera, y que se apoya sobre una estructura de soporte hecha de algún material rígido. El modelado proporcionaba al alumno una

mayor libertad de expresión que la talla. A la arcilla se le va dando forma en cada una de las fases de la ejecución de la figura, permitiendo un dominio completo de la estructura tanto interna como externa de la forma, y si la obra no resulta satisfactoria se puede quitar todo o parte del material y comenzar de nuevo el proceso. En el modelado, el tamaño, la forma y la extensión de las figuras objeto de representación, son más variables que en la talla. Siempre que la armadura sea fuerte y esté bien equilibrada no se necesita ningún tipo de soporte externo. Por otra parte tenemos el denominado modelado en hueco, que es una técnica diferente en el que no existe ningún tipo de soporte interior, por lo que la figura tiene que ser más compacta para poder sujetarse por sí misma. Las figuras realizadas en arcilla o cera se solían vaciar en metales como el bronce para conseguir una versión de las mismas en un material más duradero y fuerte. El vaciado reproducía de una manera perfecta la forma, pero alteraba la textura superficial y el color del material original.

La arcilla era el material básico que se utilizaba para la labor del modelado. La arcilla es un material terroso y natural, hay diversos tipos de arcillas cuyas propiedades dependen principalmente de los componentes que se mezclan con ellas. La combinación y la proporción de cada componente y la cantidad de agua que se les une determinan también el grado de plasticidad de la masa terrosa y su color, el cual siendo bastante tenue y neutro en el estado natural varía del blanco al amarillo, pasando por el gris, pardo, rojo o verdoso, y que puede a veces intensificarse tras la cocción. Todas las arcillas tienen en diversa medida algunas propiedades comunes como por ejemplo: la plasticidad, que aumenta con el añadido de agua y las hace muy dúctiles y adecuadas para asumir y mantener las formas deseadas. La contracción, que es una reducción de volumen gradual y progresivo por efecto de la evaporación del agua, esta puede disminuirse añadiéndole un poco de arena o ceniza. La refractariedad, que es la resistencia al calor. La cocción de la arcilla, una vez que esté seca, se hace para obtener la terracota. En cuanto al uso y conservación de la arcilla, si esta permanece expuesta al aire o tras una manipulación prolongada con los dedos pierde gradualmente la humedad que la hace dúctil y moldeable, por tanto empieza a secarse y tiende a endurecerse. Entonces hay que retardar la evaporación y restituir el agua perdida con un pulverizador. Cuando el modelado de una figura se interrumpe hasta la siguiente

jornada, se cubre toda la figura con paños húmedos y se envuelve en una funda de plástico para controlar el grado de humedad y evitar que pierda su plasticidad.

La principal herramienta de trabajo en el modelado es la mano, pero lógicamente con ella no basta para realizar completamente las formas por lo que se utilizan utensilios que ayudan en el trabajo y aumentan su precisión. Para el modelado se usan pequeñas herramientas de madera, plástico o metal, con diferentes formas y de dos tipos: Palillos para modelar: sirven para aplanar, hacer surcos, cortar o extender las superficies, dando un modelado preliminar y sintético a las formas o bien un mejor acabado respecto al posible con los dedos. Vaciadores (cucharillas de alambre): sirven para retirar de la forma ya modelada las cantidades sobrantes de material, excavar canaladuras, surcos o cavidades, alisar las superficies o darles una trama de diversas rugosidades. Algunos vaciadores funcionan también como palillos de modelar, ya que están diseñados combinando ambas herramientas: un extremo es liso y aplanado y el otro lleva insertado un anillo metálico. También se utilizan como herramientas auxiliares para el modelado, mazos de madera o goma, espátulas de madera de extremo recto o redondeado, esponjas, alambre cortador, pinceles, y papel de lija.

Conociendo ya el material y las herramientas que se empleaban para el modelado comenzaremos con las enseñanzas que se impartían en este curso de preparatorio de modelado. Lo primero que se enseñaba a los alumnos era el modelado de “fragmentos estatuarios” como iniciación en la técnica del modelado, es decir se empezaba por lo mas simple para posteriormente llegar a lo más complejo. Lo que se hacia principalmente era modelar en arcilla fragmentos de la estatuaria clásica como podía ser una mascarilla, una mano, un pie, o una oreja.

Pasada esta fase de iniciación y cuando los alumnos habían adquirido cierta destreza en el modelado y en el uso de las herramientas se pasaba al “modelado de cabezas”. Normalmente se exponían cabezas clásicas, griegas o romanas, vaciadas en yeso para que los alumnos las modelaran en arcilla En el modelado de cabezas, se hacia como paso previo un dibujo o boceto como vía para comprender y desarrollar la forma que se quería modelar. Posteriormente se hacía un armazón interior que sostenía el peso de la

figura. Había una estrecha relación entre el armazón y la forma final de la obra de ahí que fuera importante planificar el armazón con cuidado, ya que facilitaba mucho la tarea a la hora de adherir la arcilla y desarrollar la forma de la escultura. Cuando la figura era de pequeño formato no necesitaba armazón para su sostenimiento, por lo que cuando finalizaba el proceso de modelado se procedía al ahuecado de la figura extrayendo el barro interior con vaciadores y dejando un grueso de dos a tres centímetros. Posteriormente se cocía en el horno transformándose en una terracota.

La cabeza es la parte superior del cuerpo humano dispuesta sobre la columna vertebral y unida a la zona torácica del tronco mediante un segmento más estrecho, aproximadamente cilíndrico. Tiene forma redondeada y se distinguen dos partes que son el cráneo y la cara. En el modelado de la cara, los ojos y los párpados era la zona más compleja y delicada en base a su modelado ya que determinaban su movimiento y expresividad en relación a los demás elementos fisonómicos. El modelado del bulbo ocular era importante en base a los párpados ya que estos se encontraban acomodados sobre los ojos y adoptaban la curvatura de estos. La mirada del rostro no era solo el modo en el que se modelan los párpados y se exponía el bulbo ocular sino la forma en la que se sugería la pupila y el iris. La nariz con forma asimilable a una pirámide y saliente al plano facial está soportada por dos estructuras distintas y que influían en su forma exterior, la ósea en la parte superior y la cartilaginosa en la parte inferior y lateral. Los labios eran la zona más flexible y móvil del rostro, cuando éstos se acercaban entre sí y no se alteraban por cualquier expresión se modelaban redondeados. En el caso de las orejas, se modelaban en una situación precisa a los lados de la cabeza por razones anatómicas y funcionales. Las dos partes principales son el borde externo y el interno, el cual circunscribía la concha y el orificio auditivo. Las orejas eran modeladas simultáneamente sobre cada lado del retrato para valorar su tamaño, forma, simetría y proporción. Finalmente se modelaba la forma del cabello con sus volúmenes.

Una vez finalizado el curso de Preparatorio de Modelado, se pasaba en el primer año de especialidad a la asignatura de Modelado que impartía Julián García Ortiz. Entre los contenidos de su asignatura estaba el modelado de estatuas y de torsos. Se empezaba con el modelado de torsos que era más simple para posteriormente llegar al modelado

de estatuas que era más complejo. En el modelado de los torsos se materializaban las formas tridimensionales de la figura a través del modelado académico de modelos clásicos. El modelado académico desarrollaba una serie de mecanismos perceptivos y conceptuales que le servían a los alumnos para comprender como eran y como estaban construidas las formas tridimensionales. Conceptos como estructura, proporción o movimiento ayudaban a comprender como se construían los volúmenes. Los torsos se solían modelar desde la zona pélvica hacia el cuello, aunque había algunas variantes en las que se iniciaba desde la parte superior del muslo. Carecían de cabeza y brazos y podían ser masculinos o femeninos. Mientras en los torsos femeninos se modelaban los pechos, en los masculinos se remarcaban los pectorales. En ambos casos se hacía un detallado estudio anatómico de lo que era el abdomen y la cintura en su parte frontal, y de la espalda con la línea de la columna vertebral y glúteos en la parte trasera.

En el modelado de estatuas se modelaban modelos clásicos de la estatuaria griega y romana. Se modelaban en tamaño académico y solían ser modelos de atletas desnudos, aunque también algunos aparecían vestidos con túnicas en las que se captaban los pliegues y drapeados de las mismas. Se hacía un detallado estudio anatómico del desnudo en el modelado de la figura, con sus justas proporciones y volúmenes. Unas mostraban actitudes dinámicas sugeridas por las contorsiones, giros, posición de brazos y piernas mientras que otras aparecían en situaciones estáticas.

La asignatura de Modelado y Composición de segundo y tercero de la especialidad de Escultura, la impartía Carmen Jiménez Serrano. El objetivo principal de sus enseñanzas consistía en el pleno dominio del modelado del desnudo, en base a unas proporciones y volúmenes que llevasen una armonía a la figura, es decir la combinación de las partes con respecto al todo. En sus clases se modelaban modelos desnudos del natural, en un primer momento se modelaban de forma individual y posteriormente se incluía un segundo modelo haciendo una composición. El modelado siempre se solía hacer a tamaño académico, es decir, inferior al natural.

El retrato era otro de los contenidos de la asignatura que impartía Carmen Jiménez. Muchos de ellos se tomaban de modelos del natural y se hacían a la escala real del

retratado. Podían ser tanto de hombres como de mujeres. Había que tener en cuenta las proporciones y los volúmenes. En el mismo destacaba la cara y su expresión, a través de la cual se mostraba la personalidad y el estado de ánimo del individuo.

Entre las enseñanzas que se impartían en la asignatura se encontraba la técnica del vaciado y los métodos de reproducción mediante moldes. El procedimiento del vaciado se utilizaba para reproducir una escultura en un material diferente del original, generalmente más duradero. Con algunos de los métodos de vaciado la obra original resultaba destruida durante el proceso, y también según el tipo de técnica podía ser posible reproducir varias copias del original o una sola. Alrededor de la forma original se construía un molde o impresión que se utilizaba para reproducirla en un nuevo material. La técnica tradicional de vaciado es el método a la cera perdida, utilizado para el vaciado en bronce. Dentro de los métodos de reproducción se utilizaban dos tipos de moldes. El molde perdido: este tipo de molde solo se utilizaba cuando de un modelo original en arcilla no se necesitaba más que un vaciado, porque el molde se rompía al quitarlo una vez hecho aquél, este clase de molde se solía hacer de yeso. El molde a piezas: era un molde formado por diversas secciones acopladas, que podían utilizarse para realizar varios vaciados, puesto que podía ser retirado después de cada uno de ellos sin que hubiera sufrido daño alguno.

Otras de las técnicas en las que se formaba al alumnado era el relieve. El modelado y la escultura se divide en dos grupos: el de bulto redondo o exento que se puede contemplar por todas sus caras y el relieve normalmente adosado a la pared y que conserva la parte posterior sin labrar. El concepto de relieve abarca desde una mera incisión o moldura hasta las más complejas formas de representar la perspectiva. Existe una pormenorizada clasificación de los relieves que emergen del fondo según sea su distanciamiento con respecto al dibujo plano. Dentro del relieve hay tres variantes: el bajo relieve, cuando las figuras resaltan poco sobre el plano, el medio relieve, cuando esta modelada la mitad del grueso de las figuras que se representan y el alto relieve, cuando la parte modelada de las figuras emerge tanto del plano que nos hace olvidar el dibujo que las originó y la percibimos como si fuera una escultura exenta. Aunque se trabaje en las tres dimensiones, al ser concebido para ser visto frontalmente se rige por criterios

bidimensionales, semejantes a los de la pintura. A veces requiere correcciones ópticas en función de la luz que incida sobre él o del ángulo de mira con respecto al espectador. La representación de la perspectiva en un relieve está relacionada con los estilos pictóricos, a veces se prescinde de ella para acentuar los elementos narrativos yuxtaponiendo imágenes. En el modelado de un relieve se partía de un dibujo en el que se especificaba la situación de los puntos de mayor y menor proyección teniendo en cuenta no solo las limitaciones que imponía el propio formato del relieve sino también las de la técnica utilizada al modelar. Para la realización de un relieve se clavaban sobre un tablero de madera una serie de tachuelas o puntillas estratégicamente colocadas y a cuyas cabezas se unían una serie de alambres haciendo una especie de armazón, para que cuando se fuera añadiendo la arcilla y debido al peso de la misma, el relieve no se hundiera. Una vez realizado el relieve se retiraba el armazón y se procedía al cocido en el horno.

Carmen Jiménez Serrano (1920-)

Entre los profesores de la asignatura de Modelado, por su larga trayectoria docente y por el influjo sobre sus alumnos, hemos de destacar a Carmen Jiménez Serrano. Nacida en La Zubia (Granada) el 21 de septiembre de 1920, inició sus estudios primarios en el colegio granadino de Riquelme, donde comenzó su vocación artística. Tras finalizar la Guerra Civil, Carmen se colocó como contable en el taller de imaginería religiosa de José Navas Parejo y en su tiempo libre colaboraba policromando imágenes y dibujando orlas y figuras para enriquecer los ropajes de vírgenes y santos. Entre las especialidades del taller se interesó por la de modelado, donde conoció a los escultores Antonio Cano Correa (con el que años más tarde se casaría) y Manuel del Moral, que habían vuelto como licenciados de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En 1939 se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, en la asignatura de dibujo artístico que impartía Joaquín Capulino. Gracias a su amistad con Luis Seco de Lucena, crítico de arte y protector de artistas, le consiguió una beca del ayuntamiento de la Zubia para que comenzara los estudios de Bellas Artes en Madrid. En 1940 inició sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde le impartieron clase un magnífico profesorado constituido por los más renombrados artistas y escritores de

aquella época, como fue el caso de Eugenio Hermoso (dibujo artístico), Julio Moisés (dibujo del natural), Joaquín Valverde Lasarte (pintura del retrato), Enrique Pérez Comendador (modelado y composición), Juan Adsuara (dibujo en movimiento), Moisés Huertas (talla escultórica), y Enrique Lafuente Ferrarri (historia del arte).²⁷ En 1947 aprobó las oposiciones para profesora auxiliar de modelado en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, donde impartía clases de modelado de cabezas en el curso de preparatorio, siguiendo la didáctica del catedrático Mauricio Tinoco. La recién creada Escuela Superior de Bellas Artes, era dirigida por José Hernández Díaz, catedrático de historia del arte y reunía a artistas de renombrado prestigio como Alfonso Grosso, Sebastián García Vázquez, Juan Rodríguez Jaldón, José María Labrador, Juan Miguel Sánchez, Miguel Pérez Aguilera, Félix Lacárcel y Alberto Balbontín entre otros. En ese mismo año, Carmen Jiménez contrajo matrimonio con Antonio Cano Correa a quien conocía del taller de escultura Navas Parejo, y que ahora era catedrático de talla escultórica en la Escuela hispalense. Uno de los grandes logros conseguidos por la escultora fue cuando se le encargó en 1948 la decoración escultórica junto a Juan Luis Vassallo Parodi y Antonio Cano Correa de una de las portadas de la antigua Fábrica de Tabacos para su transformación en nueva Universidad. Su labor consistió en la ejecución de seis tondos con las cabezas de San Raimundo de Peñafort, Francisco de Vitoria, Alfonso X el Sabio, San Isidoro, Fray Bartolomé de las Casas y Francisco Suárez. Con motivo del fallecimiento de Don Mauricio Tinoco se produjo la vacante de la cátedra de preparatorio de modelado para la que fue nombrada interinamente, tras convocarse la correspondiente oposición logró la cátedra el 15 de octubre de 1949. Cuando la antigua Escuela Superior de Bellas Artes se convirtió en Facultad universitaria y sus antiguos profesores, ya doctores, fueron nombrados Catedráticos Numerarios de la nueva Facultad de Bellas Artes, Carmen Jiménez fue nombrada el 30 de marzo de 1984 Catedrática de Modelado y Composición, puesto que ocupó hasta su jubilación en 1986. Finalmente, en 1987 tras un acto solemne se produjo su Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes tras leer su discurso de recepción titulado “Formación y desarrollo escultórico en el aula-taller de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría”.

²⁷ PAREJA LÓPEZ, Enrique y MÁRQUEZ CONTRERAS, Evaristo: *Carmen Jiménez...*, op. cit., págs. 17-19.

La obra de Carmen Jiménez se divide entre su producción pictórica y escultórica, seguidamente haremos una relación de toda su trayectoria artística en ambas manifestaciones artísticas con las obras mas significativas. Dentro de su producción pictórica encontramos entre sus obras mas destacadas: Niño de los pinceles (1939), Retrato de Luisito Seco de Lucena (1943), Muchachos (1954), Paisaje de Venecia (1954), Paisaje de Punta Umbría (1961), Retrato de María del Carmen Cano (1962), Familia de pescadores (1964), Torso de Eva y manzanas (1964), Flores y libros (1971), Rosas amarillas y mujer del abanico (1992), El amor (1993). En su producción escultórica podríamos señalar: Niña de la sandalia (1943), Conchitina (1944), San Juan (1947), Virgen del Buen Aire (1948), Tondos de la Portada de la Facultad de Derecho de Sevilla (1948), Eva (1949), las dos edades (1952), Juego de niños (1954), San Sebastian (1957), Niño de las uvas (1958), Los dos hermanos (1966), David (1972), La Danza (1975), El Viento (1976), El grito (1981), Relieve de Valdés Leal (1990)

Talla Escultórica

La asignatura de Talla Escultórica estaba presente en los tres cursos de la especialidad de Escultura y la impartía el catedrático Antonio Cano Correa. El objetivo principal de la misma era la de proporcionar al alumnado todos los conocimientos básicos de la talla en piedra y madera. Se empezaba por el conocimiento de los materiales a emplear como era su composición y las ventajas e inconvenientes que pudieran presentar a la hora de ser trabajados, los diferentes tipos de herramientas a utilizar en función de la evolución del proceso creativo, las distintas técnicas de talla y todo lo relativo a los métodos de copia y reproducción en materiales más duraderos. Dado que en el capítulo IV de este trabajo, en el apartado dedicado al taller de imaginería ya se habla de los procedimientos de la talla en madera, es por lo que me voy a centrar sólo en el estudio de la talla en piedra.

La escultura es una manifestación artística que utiliza el espacio real, a diferencia de la pintura que crea un espacio ficticio sobre un simple plano. La escultura al ser tridimensional ocupa un espacio. La de bulto redondo exige la combinación de muchos y distintos elementos de diseño ya que será contemplada desde diversos puntos de vista

y por tanto cada una de las perspectivas deberá estar igualmente acabada. Los tres métodos para producir una escultura con materiales en bruto son: la talla, el modelado y la construcción. La talla es un proceso sustractivo, esto quiere decir que una masa solida de material resistente como pueda ser la piedra, el mármol o la madera adquiere la forma mediante corte, cincelado y abrasión para reducir la masa y crear una forma determinada. Los límites exteriores de una escultura tallada están determinados por la forma y el tamaño de la masa de material en bruto. La madera y la piedra se emplean para obras en pequeña o gran escala, también pueden unirse bloques de estos materiales si la forma así lo demanda. La textura y la sustancia del material determinan ciertas características de la forma escultórica.

El material que se utilizaba para la enseñanza de la talla por su facilidad para trabajar era la piedra caliza. Este tipo de piedra junto a la arenisca pertenece a las rocas llamadas sedimentarias. Está formada por fragmentos de conchas y pequeños fósiles marinos. Existen muchos tipos de caliza, que varían en función de los componentes de las mismas y de la manera en que se han formado. La caliza tiene distintas divisiones horizontales que definen la altura del estrato o capa, que es la altura de piedra de que puede disponerse antes de llegar a una fractura natural, esto limita el tamaño de la escultura en piedra caliza. Existen muchas calizas aptas para la talla, ya que son piedras fáciles de cortar y su comportamiento ante los elementos atmosféricos es aceptable para ser un tipo blando de piedra. La mayoría de las calizas tienen una tonalidad blanca-crema

Dentro de la técnica de la talla hay dos modalidades la talla directa y la indirecta. En la talla directa la forma de la escultura va surgiendo a medida que el artista labra el bloque de piedra o es sugerida por la forma de este, sin utilizar ningún tipo de medio mecánico. La talla indirecta se hace transportando las proporciones de un modelo, a tamaño definitivo o adaptando sus proporciones, a otro material más noble mediante algún sistema de medición.

Fase preliminar al inicio de una escultura:

Antes de comenzar la talla de una escultura había que tener claros una serie de conceptos que llevarían a la obra final. Lo primero que había que tener en cuenta era la idea, que era el pensamiento que tenía el alumno sobre la obra que deseaba llevar a cabo, bien fuera una escultura de bulto redondo, una composición o un relieve. Posteriormente se hacía un boceto en el que se plasmaba la idea. Normalmente se hacía un dibujo que era el recurso más habitual, después se perfeccionaba y se pasaba directamente a la materia por medio de esbozos que ayudaban a comprender el volumen. Para hacer el boceto, el barro era el material más utilizado. La maqueta también solía hacerse, era un modelo a pequeña escala en el que se reflejaban todas las ideas de la obra definitiva en lo que era proporción, color y materia. Las maquetas podían ser transportadas mecánicamente a una escala mayor que se correspondiera con el bloque de piedra mediante la técnica del punteado. Normalmente se realizaban en arcilla.

La talla en piedra es un proceso continuado de extracción de materia sobrante, a diferencia del modelado que es de adición. Este proceso se hacía en varias fases y que eran las siguientes: Silueteado: en el silueteado se cortaba y reducía el gran bloque de piedra a formas más simples y manejables que llevaban a la idea perseguida. En esta fase del proceso se utilizaban para tal fin una serie de herramientas como eran las sierras y los discos de diamante. Desbastado: consistía en rebajar gradualmente la materia hasta que se definían y delimitaban los contornos y volúmenes dominantes. Se utilizaba el puntero, el mazo, la escarpa y el topo, que permitía desbastar mucha materia. Modelado: en esta fase se configuran las superficies y los detalles de la obra. Se utilizaban gradinas rectas y curvas, cinceles rectos, curvos, de uñeta y calados. También se utilizaba la bujarda para aplanar superficies y el bailarín cuadrado o cilíndrico, que era una especie de cincel con una superficie dentada y que permitía modelar superficies planas, cóncavas o convexas. Acabado: era la fase de la talla que determinaba la textura final de la misma. Cada piedra tenía unas características que permitía un acabado particular. También la forma y el tamaño de una escultura demandaban un acabado y no otro. Se

utilizaban para la superficie a tratar escofinas, raspines, papel de lija, lija de agua y pulimento.

Los métodos de reproducción era otro de los contenidos que se impartían en la asignatura de talla escultórica. Cuando se quería trasladar el modelo al material pétreo definitivo se empleaban tres métodos: los tres compases, el puntómetro y el pantógrafo, aunque éste por su carácter industrial se comentaba en clase pero no se enseñaba su uso. Estos tres sistemas se apoyaban previamente en un modelo en barro que posteriormente se había vaciado en escayola a partir del cual se hacía la copia.

Sacar puntos mediante la combinación de tres compases era tan preciso como usar el puntómetro. Permitía ampliar o reducir a partir de un modelo. El método de los tres compases se basaba en el principio de que cualquier punto de un volumen podía localizarse mediante tres coordenadas. La encrucijada de dos compases determinaba el alto y ancho y un tercero situaba la profundidad. Con el fin de que guardasen relación todos los puntos justos que se precisaban situar para la copia, se necesitaban tres puntos de apoyo constantes llamados puntos madre. Para copiar o ampliar un modelo se situaban tres arandelas en sus partes más salientes para apoyar sobre ellas un brazo de cada compás. Una vez traspasados los tres puntos madre del modelo al bloque de piedra, se localizaban los puntos justos sobre el bloque. También con los tres compases se podían ampliar esculturas grandes, distribuyendo estratégicamente diversos puntos madre nuevos, denominados puntos intermedios. Cualquier punto justo podía transformarse en uno intermedio para desde él volver a determinar otros nuevos hasta cubrir la escultura de un entramado de triángulos. Cada triángulo que formaba un conjunto de puntos intermedios delimitaba su campo de acción y se podía trabajar con total independencia de los otros.

El puntómetro era un instrumento de medida en tres dimensiones que facilitaba la copia de esculturas a un mismo tamaño. Estaba formado por una cruceta en forma de T invertida y un brazo articulado que soportaba una varilla. La cruceta siempre se apoyaba en tres puntos fijos exteriores de la escultura, que servía como eje constante a partir del cual se tomaban las medidas. El brazo, al ser móvil, permitía dirigir la varilla hacia

cualquier punto. Si se colocaba primero el puntómetro en el modelo y con la aguja apuntamos a un lugar concreto, al desplazar todo el artilugio y situarlo sobre el bloque de piedra, la aguja nos indicaba la coordenada del punto elegido. El primer paso consistía en situar los tres puntos de apoyo. Con este fin se marcaba un punto en la extremidad superior del eje del modelo que se iba a copiar y dos en los extremos inferiores de su base. Tras elegir un bloque de piedra de dimensiones superiores al modelo, se repetía la operación, pero esta vez sobre la piedra, procurando que la distancia entre estos tres puntos fuera la misma, cosa que no tenía complicación, ya que venía determinada por las tres agujas en que se apoyaba la cruceta. Dado que durante el proceso de talla continuamente se tenía que situar la cruceta una vez en el modelo, otra en el bloque de piedra, para evitar que los puntos de apoyo se movieran, se encolaba en ellos una arandela metálica con una incisión en su centro para fijar la aguja.

El pantógrafo o máquina copiadora para la reproducción de esculturas, puede ampliar, reducir o invertir el modelo, e incluso hacer varias copias a la vez. Su sofisticada tecnología permite reproducir con exactitud cada detalle de un modelo y también una fácil ampliación del tamaño de la copia final. Los movimientos de una aguja al deslizarse sobre las formas del modelo se transmiten una fresa mecánica que incide en el bloque de piedra o madera y lo rebajaba hasta ajustarse al modelo de referencia.

Antonio Cano Correa (1909-2009)

Nació en Guájjar Faragüit (Granada) el 4 de febrero de 1909. Sus padres se trasladaron el año siguiente a Granada capital y entró en el colegio del Ave María donde aprendió a leer y escribir y en donde nació su afición a la música. Con diez años comenzó a trabajar en la vieja librería de Don Felipe Dorronsoro en donde comenzó su afición por la lectura. En 1922 entró como aprendiz en el taller de esculturas religiosas de José Navas Parejo, afamado escultor y orfebre malagueño afincado en Granada, en donde se iniciaría en el mundo del arte, y donde se dedicaba a moler los pigmentos para hacer los colores, hacer pasta de madera, moldes de escayola y posteriormente el aprendizaje del uso de la gubia y el cincel. Navas Parejo tenía una gran biblioteca de arte que le permitía hacer todo tipo de consultas iniciándose así en el conocimiento del arte. En

1923 se trasladó con su familia a Barcelona, donde trabajó en el taller de esculturas religiosas Casa Rius. Por las noches asistía a las clases que se impartían en la Escuela de Artes y Oficios, donde le dio clases de modelado el escultor catalán Ángel Ferrant, con el que aprendió un nuevo concepto de la escultura, diferente al religioso.

Regresó con su familia a Granada, y nuevamente entró a trabajar en el taller de José Navas Parejo, realizando infinidad de esculturas religiosas, y en donde coincidió con los escultores José Gabriel Martín Simón, uno de los últimos representantes de la gran escuela imaginera granadina y Antonio Martínez Olalla. Durante esta época asistía a la Escuela de Artes y Oficios y a las clases de dibujo con modelo vivo que se impartían en el Centro Artístico de Granada. En 1929 comenzó a hacer esculturas religiosas en su propio taller, como la copia que realizó de la Inmaculada de Alonso Cano a un tamaño mayor que el original, y que se encuentra en el altar mayor de la Iglesia de Guájár (Granada). En 1932 consiguió una beca del Ayuntamiento de Granada para ampliar sus estudios artísticos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid para obtener el título de profesor de dibujo. Cuando estaba finalizando la carrera, y con motivo de la Guerra Civil, la Escuela fue bombardeada, por lo que tuvo que finalizarla en la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia donde obtendría el título de profesor de dibujo. Posteriormente regresó a Granada donde entró nuevamente en el taller de Navas Parejo, en donde conoció a la escultora Carmen Jiménez con la que acabaría casándose años más tarde. Antonio Cano montó su propio taller y se dedicó a la producción de imaginería religiosa, ya que era donde había más trabajo debido que al finalizar la guerra, la mayoría de las iglesias se habían quedado sin imágenes y había que reponerlas. En 1941 comenzó a trabajar como auxiliar de D. José Martínez Puertas, en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, allí conoció al pintor Gabriel Morcillo y al profesor de dibujo Don Joaquín Capulino Jáuregi, donde simultaneó la escultura religiosa con la figurativa. Pasado el tiempo comenzó a abandonar la escultura religiosa y empezó a realizar un tipo de escultura más renovadora con un modelado muy personal en el que la figura humana sería su tema principal. En 1945 ganó por oposición la plaza de catedrático de talla escultórica en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel

de Hungría de Sevilla.²⁸ Su primer trabajo escultórico al instalarse en la ciudad fue la restauración de las doce esculturas de sevillanos ilustres que coronan una de las fachadas del Palacio de San Telmo, realizadas por el escultor Antonio Susillo en 1895 por encargo de los Duques de Montpensier, que se encontraban muy deterioradas y muchas de ellas estaban mutiladas desde la Guerra Civil, siendo restauradas por Antonio Cano en 1946.

En 1955 fue nombrado académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y Socio de Honor del Círculo de Bellas Artes. En 1963 pasó a formar parte de la comisión de Monumentos Histórico Artísticos de la ciudad de Sevilla. Sería en 1964 cuando ganó por oposición la cátedra en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, plaza a la que renunció por permanecer en Sevilla. Finalmente, en el año 2004, la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla le concedió la Medalla de Honor en la modalidad de escultura y pintura.

Dentro de la obra de Antonio Cano Correa podemos destacar entre su obra monumental: Monumento a Alonso Cano, Granada (1943), Monumento a Alfonso X El Sabio, Capilla Real de la Catedral de Sevilla (1947), Monumento a San Isidro Labrador, Madrid (1953), Relieves de las Portadas de las Facultades de Derecho y Ciencias de la Universidad, Sevilla (1956), Muchachas al Sol, Sevilla (1963), Relieves de la Portada de la Iglesia del Gran Poder, Sevilla (1965), Relieves de la Portada de la Iglesia del Colegio Marista de Sanlúcar La Mayor, Sevilla (1967), Estatuas de Hércules, Marbella (1971), Monumento a Juan Sebastián Elcano, Sevilla (1973). En su obra escultórica encontramos: Cristo Yacente (1943), Niño con Pandereta (1945), Niño de la Flauta (1946), Maternidad (1950), Muchacha del Cántaro (1950), Figura Ecuestre (1955). En su producción pictórica tenemos: El Paraguas de color (1973), La Anunciación (1973), El Cardenal (1973), El Levantador de Pesas (1977), El Regreso de Ulises (1980), Mitología (1990).

²⁸ CANO JIMÉNEZ, María del Carmen: *Antonio Cano Escultor y Pintor Granadino*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1985, p. 87.

La Sección de Imaginería Polícroma “Martínez Montañés”

La especialidad de “Imaginería Polícroma Martínez Montañés”, fue solicitada para su creación al Ministerio de Educación Nacional por José Hernández Díaz, catedrático de Historia del Arte. Fue creada en el año 1943 y publicada oficialmente en el Boletín Oficial del Estado al año siguiente. La Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla era el único centro español donde se impartían estas enseñanzas. El requisito previo para acceder a esta especialidad era el haber aprobado los estudios de la sección de escultura en cualquiera de las Escuelas Superiores de Bellas Artes, seguir dos cursos muy densos de especialidades y obtener mediante reválida el título de Maestro Imaginero. Por tanto, su alumnado era muy selecto por exigir tal formación escultórica. Fueron varios los artistas que vinieron pensionados de otras ciudades a cursar esta rama de la escultura. Lamentablemente esta especialidad duró poco tiempo y desapareció, quedando como una asignatura optativa con dicha titulación.

Para poder cursar las enseñanzas propias de dicha sección será requisito indispensable tener aprobados todos los estudios correspondientes a la de Escultura en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando o en las Superiores de San Carlos, San Jorge, y Santa Isabel de Hungría, de Madrid, Valencia, Barcelona y Sevilla, respectivamente.

Las enseñanzas propias de la sección de Imaginería Polícroma eran únicas entre las Escuelas de Bellas Artes españolas y se distribuían en dos cursos, en la siguiente forma:

Primer curso

- Dibujo de Imágenes Religiosas (profesor Alfonso Grosso Sánchez).
- Policromía (profesor Juan Miguel Sánchez).
- Estatuaría Religiosa (profesor Juan Luis Vassallo Parodi).
- Historia de la Imaginería Polícroma Española (profesor José Hernández Díaz).

Segundo curso

- Dibujo Decorativo y Proyectos. (profesor Alberto Balbontín Orta)

- Policromía. (profesor Juan Miguel Sánchez)
- Estatuaria Religiosa. (profesor Juan Luis Vassallo Parodi)
- Hagiografía y Simbología Cristianas. (profesor José Hernández Díaz)

Las enseñanzas se completaban con los siguientes servicios:

- Un taller de vaciados, para el servicio directo de la sección y para la reproducción de fragmentos de figuras completas de las obras de los grandes imagineros españoles.
- Talleres de saca de puntos, en dependencia directa con la cátedra de Talla escultórica, de la Sección de Escultura.
- Laboratorio de fotografía.
- Taller de pintura, al servicio directo de la cátedra de Policromía y en relación inmediata con la asignatura de Procedimientos Pictóricos de la Sección de Pintura.

Ciertamente, la especialidad de imaginería tenía muy buena dotación de espacios. La Escuela de la calle Gonzalo Bilbao tenía dos aulas amplias y luminosas con entrada por el jardín dedicadas en exclusiva para esta especialidad, una para Policromía y otra para Estatuaria Religiosa. La correspondiente a Policromía la ocupaba de forma casi permanente Don Juan Miguel Sánchez, que hacía en ella sus trabajos particulares y también mandaba a los alumnos trabajos para hacer en casa como eran proyecto en papel de adornos, cenefas, etc. En alguna ocasión se hizo Policromía dentro del aula.

Junto al aula destinada a Policromía había otra dedicada a Estatuaria Religiosa y sin comunicación entre ambas, ya que por los materiales a usar eran incompatibles. Al ser un solo alumno era como un estudio propio y dotado de modelo. Esta asignatura tenía de profesor a Don Antonio Cano. Su funcionamiento era opuesto al caso de Policromía y era de uso permanente del alumno, menos los modelos que era de horas fijas. Respecto a la Estatuaria Religiosa había coincidencia de opiniones entre Cano Correa y Díaz Piquero al valorar las circunstancias que entonces incidían de forma negativa e impedían hacer verdadera escultura en este campo, y él repetía los vicios que se cogían en talleres de esta actividad.

El Dibujo de Imaginería Religiosa se realizaba en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, y consistía en hacer dibujos de gran formato con carbón sobre papel de estatuas de este Museo; experiencias de grato recuerdo de las esculturas, de los cuadros, la arquitectura y la luz, con el profesor Don Alfonso Grosso.

La Historia de la Imaginería Religiosa mantenía parecido con la Historia General del Arte, centrándose exclusivamente en la escultura de la religión cristiana. El profesor era Don Antonio Sancho Corbacho.

Dibujo Decorativo y Proyecto, de segundo, tenía como profesor al arquitecto Don Alberto Balbontín, quien era profesor también de la asignatura de Dibujo Decorativo, establecida en la carrera de Bellas Artes para el curso de Profesorado. Su forma de enfocar la correspondiente a imaginería consistía en hacer repetir la enseñanza de Dibujo Decorativo, (ya aprobado antes), junto a los alumnos del Profesorado, en la misma clase y en la misma hora, haciendo y repitiendo los mismos ejercicios y contenidos.

Estatuaria religiosa de segundo se mantenía en la misma aula, con el mismo profesor que en el curso anterior y con características semejantes.

Policromía de segundo también era semejante al curso anterior, con el mismo profesor y circunstancias.

Hagiografía y Simbología Cristiana aportaba conocimientos y referencias útiles. Su enseñanza era por Don Antonio Sancho Corbacho.

La especialidad estaba creada con el fin de restituir el nivel que la escultura de temas religiosos había tenido y fue perdiendo, no obstante, el celo e interés en este objetivo era desigual en quienes participaban en el proyecto y en algún caso nulo.

Terminados los estudios de la Sección de Imaginería Polícroma y demostrada la necesaria suficiencia, la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría otorgaba el

título o certificado de maestro imaginero, que el ministro de Educación Nacional acreditaría mediante las disposiciones oportunas.

Las enseñanzas de la Sección de Imaginería Polícroma, también atendía a la formación de ayudantes de Imaginería, mediante la organización de cursos de capacitación, cuyas enseñanzas se impartían por la tarde y por la noche, para hacer compatible su asistencia con las ocupaciones habituales de los candidatos a tal titulación.

Las enseñanzas correspondientes a estos cursos serán las siguientes:

Para Oficiales Sacadores de Puntos:

- Dibujo del Antiguo y Ropajes.
- Preparatorio de Modelado.
- Talla Escultórica (tres cursos).
- Estudios prácticos de Materiales.

Para Oficiales Policromadores:

- Dibujo del Antiguo y Ropajes.
- Procedimientos Pictóricos.
- Policromía (dos cursos).
- Estudios Prácticos de Materiales.

Para oficiales vaciadores:

- Dibujo del Antiguo y Ropajes.
- Preparatorio de Modelado.
- Nociones de Policromía.
- Estudios Prácticos de Materiales.
- Técnica del Vaciado (dos cursos).

Al igual que en la Sección de Imaginería Polícroma, los alumnos que hubiesen cursado todas estas disciplinas y probado su suficiencia mediante pruebas por asignaturas, obtendrían de la Escuela de Bellas Artes un título o certificado de oficial de la sección

correspondiente, cuya valoración sería también determinada por el Ministerio de Educación Nacional.

CAPÍTULO III

JUAN MANUEL MIÑARRO LÓPEZ: EL HOMBRE, EL PROFESOR, EL INVESTIGADOR Y EL DIVULGADOR

En este capítulo estudiaremos la biografía de Juan Manuel Miñarro y una serie de aspectos de su trayectoria profesional paralelos a su labor escultórica, relacionables con ella, pero que no son de creación artística. Dentro de ellos, un primer apartado lo dedicaremos a sus tareas docentes en el seno de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla y en su propio taller; un segundo lo destinaremos a sus investigaciones, centradas en torno a la reconstrucción de la fisonomía y el cuerpo de Cristo, en el contexto de su Pasión a través las más fidedignas fuentes: la Sábana Santa de Turín y el Santo Sudario de Oviedo; y el tercero lo aplicaremos a la labor divulgadora de sus investigaciones y creaciones a través de publicaciones, conferencias y exposiciones.

Biografía

Juan Manuel Miñarro López nació en Sevilla el día 29 de enero del año 1954 en la casa de sus abuelos maternos, en la Plaza de España, puerta de Aragón, de transcurriría buena parte de su infancia, aunque algunos años mas tarde se trasladaría definitivamente junto a sus padres a la calle Badolatosa numero cinco. Fue bautizado en la Parroquia del Sagrario de la capital hispalense, siendo el mayor de sus hermanos: Miguel Ángel, Ana María y Reyes.

Es hijo de Juan Antonio Miñarro Coronado, natural de Úbeda (Jaén) y de Doña Ana López Zulueta, vecina de Sevilla. Su padre estuvo matriculado en la Escuela de Artes y Oficios de Úbeda, de la cual era director Julián Ortiz. En el año 1940 tuvo que trasladarse a Sevilla para trabajar como administrativo en la Confederación Hidrográfica del Guadalquivir. En esta ciudad coincidió de nuevo con su profesor, quién fue maestro también de su hijo, que había heredado el gusto artístico de su padre, y este hecho no pasó desapercibido para el viejo profesor que intentó cultivarlo.

Sus primeros años transcurrieron en el colegio de las Calasancias, de estudió los primeros años de su infancia para pasar posteriormente al colegio Claret, antes de su ingreso en los estudios superiores.

El interés e inquietud que mostró desde siempre por las artes plásticas, y más concretamente por el modelado, es lo que le llevaría a encaminar su vida profesional en el futuro por este campo. Ya desde pequeño le gustaba jugar a modelar pequeñas figuritas de barro y plastilina o cualquier otro material que estuviera a su alcance y que luego intercambiaba con sus compañeros del colegio, fue a partir de entonces cuando se puede decir que se comenzó a forjar su vocación de escultor. Cuando se habla de que si el artista nace o se hace se puede decir que en el caso que nos ocupa, él nació así. Aunque en un primer momento pensó estudiar Medicina o Biología, finalmente se decidió por los estudio de Bellas Artes, que eran los que realmente le gustaban y para los que tenía verdadera vocación.

A instancias de su padre y de Julián Ortiz, estuvo en diferentes ocasiones a punto de matricularse en la Escuela de Artes y Oficios pero otras tantas desistieron de ello. En lugar de eso, optó por ingresar en el año 1973 en la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Hizo el examen de ingreso preceptivo, preparándose previamente en la academia “Arte y estudio” regentada por Roberto Reina y José Luis Pajuelo, y que consistía en un ejercicio de dibujo de una estatua a carboncillo. Tras esto, consiguió el ingreso en dicha Escuela que entonces se encontraba en la sevillana calle de Gonzalo Bilbao. Pronto se revelaría como un alumno destacado, obteniendo en el año 1977 un accésit y una mención honorífica en la exposición de fin de curso. En la escuela permaneció los cinco años que duro su formación, especializándose en la rama de escultura, terminó sus estudios en el año 1978, y obtuvo los títulos de Profesor de Dibujo, Diplomado en Escultura y Licenciado en Bellas Artes, consiguiendo esta última titulación superior tras la convalidación del titulo de Profesor de Dibujo por su experiencia docente de tres años en la escuela. Tras la finalización de sus estudios superiores en 1978, realizó prácticas de museo en los talleres de restauración del Museo Arqueológico de Sevilla, de permaneció hasta el año 1981.

Sus comienzos en el campo de la escultura los inició en el año 1978 con un retrato de la que era entonces su novia, y hoy es su mujer y que tituló “Ana”, dicha obra la presentó en la XXVII Exposición de Otoño que organizaba la antigua Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, recibió con esta obra el primer premio de escultura de la Dirección General de la Juventud, lo que supuso para nuestro biografiado un impulso en su labor profesional.¹ A partir de este momento comenzó a hacer una serie de exposiciones colectivas con otros artistas y en el año 1985 hizo su primera exposición individual en la Caja de Ahorros de Sevilla.

El primer misterio que realizó Juan Manuel Miñarro lo hizo entre los años 1987-1988 y fue la Oración en el Huerto para la localidad cordobesa de Cabra, para nuestro escultor dicho misterio fue fundamental, por tratarse de su primera obra procesional. Al mismo tiempo se encontraba realizando las figuras secundarias del centurión y el sayón del misterio de la hermandad sevillana del Cerro del Águila, estrenándose las primeras imágenes en 1989. Para nuestro escultor ambos misterios fueron muy importantes dentro de su producción imaginera, por tratarse de los primeros que realizó, pero el tener un misterio en la Semana Santa sevillana fue para él su consagración.²

Dentro de su producción imaginera, la iconografía del Crucificado es algo muy importante en su obra, ya que según sus propias palabras, un imaginero no se consagra como tal si no ha hecho alguna vez este tipo de imagen, ya que es a través de esta de el artista puede demostrar sus habilidades y conocimientos de anatomía, proporciones, y volúmenes del cuerpo humano. Tanto es así, que su Tesis Doctoral trató precisamente de este tema.³

Otro de los campos importantes en los que Miñarro destaca como profesional de la imaginería, es en la restauración de imágenes del rico patrimonio artístico e

¹ XXVII Exposición de Otoño, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1978, pág. 13.

² DÍAZ VAQUERO, María Dolores: *Imagineros andaluces contemporáneos*, Córdoba, 1995, págs. 110-111.

³ MIÑARRO LÓPEZ, Juan Manuel: *Estudio de anatomía artística para la iconografía del crucificado en la escultura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1987.

iconográfico de diferentes hermandades sevillanas y de su provincia. Uno de los aspectos dominantes en esta labor es el respeto hacia las características originales de la pieza a restaurar. En varias de sus intervenciones logró documentar distintas piezas de la estatuaría barroca andaluza, tomándolas como ejemplo en los procesos y principios de su propia imaginería. Quizás uno de los mayores retos de Juan Manuel Miñarro haya sido la intervención en los llamados “carbonizados” en los que restaurar una imagen que ha sido quemada total o parcialmente por el fuego supone uno de sus mayores logros.⁴

El día 13 de septiembre del año 1981 contrajo matrimonio en la iglesia del Gran Poder de Sevilla con la que hoy es su esposa, doña Ana Álvarez Álvarez, que ayuda al escultor en labores de limpieza, conservación y restauración de todas las imágenes y esculturas que llegan a su estudio.

La carrera docente de Juan Manuel Miñarro se inició en el año 1981 en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, año en el que consiguió por concurso de méritos una plaza de Profesor Interino para impartir la asignatura de Dibujo Geométrico y Proyecciones,⁵ disciplinas que impartió hasta el año 1986, durante cuyo periodo se inscribió en un grupo de investigación que bajo el título “Técnica y Arte” dirigido por Antonio Zambrana Lara, y que dentro del programa general de grupos universitarios subvencionados por la Junta de Andalucía, tenía por objeto de estudio la investigación y comportamiento de las técnicas de la imaginería. En el año 1987, obtuvo el título de Doctor en Bellas Artes con calificación Apto Cum laude, por la defensa de su Tesis Doctoral titulada “Estudio de anatomía artística para la iconografía del crucificado en la escultura”, a través de la cual consiguió dos objetivos fundamentales y que fueron: poner el arte al servicio de la anatomía y la anatomía al servicio del arte. Para ilustrar el primer concepto, realizó un cuerpo crucificado desollado y sin piel (ecorché) de se representaba toda la musculatura del cuerpo humano, y para el segundo concepto realizó un Cristo crucificado que se venera en la parroquia de San Luis y San Fernando de la barriada sevillana de Rochelambert, que por otra parte fue su primer crucificado a

⁴ MIÑARRO LÓPEZ, Juan Manuel: *El hombre de la Síndone*: [catálogo de exposición], Ronda, Unicaja Fundación Ronda, 2003, pág.74.

⁵ LINERO RÍOS, MANUEL: *De Jerusalén a Sevilla: la pasión de Jesús*, t. IV, Sevilla, ed. Tartessos, 2005, pág. 90.

tamaño natural y que lo hizo dentro del contexto de la Tesis Doctoral. Numerosos dibujos, estudios anatómicos y consultas del natural fue su proceso de estudio para realizar dichas obras.

En el año 1988 consiguió nuevamente mediante un concurso oposición una plaza de Profesor Titular de Modelado e Imaginería del Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas de la Universidad de Sevilla, con destino en la Facultad de Bellas Artes. La experiencia docente la ha desarrollado en las asignaturas de Geometría Descriptiva, Imaginería Policroma y Modelado. A la vez que desempeñó los cargos académicos de secretario de centro durante cinco años, y de director de Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, durante un periodo de cuatro años.

Igualmente realizó numerosas exposiciones colectivas y seis exposiciones individuales, entre las que se encontraban entre otras la primera muestra de arte cofrade, Munarco, celebrada en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Sevilla en el año 1988, y la exposición de obra seleccionada en la Sala de Puerta Oscura de Málaga en el año 2000. Su obra ha sido premiada en varias ocasiones por la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, así como la obtención diferentes premios como el de la Fundación Rumasa (1982), Universidad de Sevilla (1983) o la Cámara de Comercio (1990).

Su exposición itinerante llamada “El Hombre de la Síndone”, inaugurada en la localidad cordobesa de Cabra en octubre del año 2002 y con el patrocinio de la Fundación Aguilar y Eslava, recorrió toda Andalucía para mostrar al público los trabajos de investigación que el profesor Miñarro había hecho sobre la Sabana Santa que se venera en la ciudad italiana de Turín, haciendo de ella un análisis detallado sobre el rostro vivo, el rostro muerto y el cuerpo que aparecen impresos sobre la tela y de cómo los ha ido interpretando de una manera verídica a la hora de representarlo en su iconografía cristifera y pasionista. Esta exposición lo convirtió en uno de los escultores-imagineros más comprometidos con los estudios sobre la Sábana Santa y la anatomía de Jesucristo, que ha ido plasmando sobre todo en sus últimas realizaciones artísticas, como es el caso

del Nazareno que talló para la hermandad del Cerro del Águila, bendecido en la Cuaresma del año 2004.⁶

En el año 2009 realizó una exposición individual con gran éxito de crítica y público titulada “Aportaciones a los estudios de la Sábana Santa de Turín y a la imaginería en la obra del escultor Juan Manuel Miñarro”. La muestra de marcado carácter científico y divulgativo giró entorno al santo lienzo y a la contribución que hace el profesor Miñarro con su imaginería a recrear el rostro y cuerpo de Jesucristo basándose en los análisis del tejido sindónico.

En la actualidad Juan Manuel Miñarro desarrolla la docencia en la asignatura de Procedimiento Escultórico de segundo curso del Grado de Bellas Artes de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, labor que alterna con su profesión de imaginero y escultor en su estudio sevillano de la calle Viriato, nº 20.

Docencia

Labor docente de Juan Manuel Miñarro se desarrolla en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla y en su estudio, al antiguo modo gremial, donde los discípulos aprenden del maestro realzando con él sus encargos.

Labor docente del profesor Miñarro en la Facultad de Bellas Artes

El profesor Miñarro, además de escultor-imaginero, es Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, adscrito al Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, donde tiene a su cargo la asignatura de Procedimientos Escultóricos dentro del Área de Conocimiento de Escultura, en el segundo curso del Grado en Bellas Artes.

⁶ FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther: *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza: la imaginería procesional*, t. III, pág. 177.

Las enseñanzas que imparte en el citado centro universitario se fundamentan en una serie de objetivos, una metodología, unos contenidos de carácter teórico y práctico, ordenados en tres bloques temáticos entorno a los que se desarrolla la asignatura.

Objetivos

Entre los objetivos que se persiguen con su asignatura entre el alumnado encontramos los siguientes: el estudio y análisis de los principales materiales que se utilizan en la creación escultórica como pueden ser la madera, la piedra, el barro, la resina, el mortero y el metal; la adquisición de una metodología adecuada durante el desarrollo de los ejercicios elegidos libremente por los alumnos en cuanto a la instrumentalización del proceso, procedimiento y técnica; la motivación del interés por la investigación en nuevos materiales y sobre los procedimientos y técnicas del uso de los mismos; la demostración de las destrezas y habilidades en los tratamientos y en la manipulación de las técnicas escultóricas; y el provocar actitudes críticas y autocríticas del alumno con respecto a una escultura para ver su capacidad de valoración de la misma.

Metodología

La asignatura de Procedimientos Escultóricos tiene un carácter eminentemente teórico-práctico. Las clases teóricas irán complementadas con el seguimiento personalizado del profesor, teniendo como objetivo la constante orientación del alumno y la dirección de las obras a realizar. Facilitar todo el instrumental adecuado para resolver las diferentes dificultades que se puedan ir presentando y ampliar el conocimiento sobre los materiales, métodos y técnicas de la escultura. Igualmente se empleará material de apoyo como diapositivas, presentaciones en soporte informático, vídeos, muestras de materiales y bibliografía específica de cada tema.

Las clases prácticas consistirán en la realización de diferentes ejercicios de escultura, en los que se utilicen todos los materiales e instrumentos con respecto a una serie de obras propuestas por el alumno. Realización de diferentes bocetos, previsión de resultados y

planificación del proceso de desarrollo con la elección del procedimiento y aplicación adecuada de la técnica que corresponda.

Contenidos

Los contenidos de la asignatura se dividen en dos bloques y serán unos de carácter teórico y otros de carácter práctico:

Contenidos teóricos

Lenguajes directos e indirectos de la escultura. Técnicas directas e indirectas. La madera como material de la escultura. La piedra como material escultórico. Los morteros tradicionales y modernos como materiales para la escultura. Las resinas sintéticas. Procedimientos y técnicas de reproducción: los moldes. El metal en la escultura.

Contenidos prácticos

Procedimientos directos de construcción en metal. Realización de esculturas con la utilización de soportes de alambre y chapa. Dibujar en el espacio. - Procedimientos de creación directa utilizando el lenguaje de la talla. Introducción a la talla en piedra y madera. - Procedimientos de construcción de esculturas sobre soportes mixtos. Técnicas de creación directa a base de revestimientos con distintos tipos de materias: escayolas, resinas y morteros. - Técnicas de creación indirecta, procesos de modelado, vaciado y reproducción. - Procedimientos y técnicas de positivación. - Realización de un proyecto escultórico.

El desarrollo de la asignatura se divide en tres bloques temáticos:

Primer Bloque: Introducción a las técnicas de creación directa en escultura:

Primer ejercicio: Dibujar en el espacio. Construcción directa con alambre. Tema libre. Pequeño formato.

Segundo ejercicio: Creación directa, aplicación del lenguaje de talla escultórica. Realización de una obra de talla directa en escayola. Tema libre. Formato comprendido entre 40 y 60 centímetros, en cualquiera de los ejes.

Los alumnos presentarán al final del trimestre una memoria de cada uno de los trabajos realizados.

Segundo Bloque: Realización de una escultura de tema libre, en las materias y procedimientos que el alumno elija. El alumno entregará una memoria del trabajo a la finalización de la actividad.

Tercer Bloque: Ejercicio de proyecto escultórico de monumento o instalación.

Además ha dirigido a lo largo de su carrera docente varias tesis doctorales como las de:

Salvador Guzmán Moral: *El Mausoleo Original de la Vizcondesa de Termens en Cabra (Córdoba): Memoria en mármol y bronce de una época*. Universidad de Sevilla, 1997.

Constantino Gañán Medina: *Técnicas de la Escultura Polícroma*. Universidad de Sevilla, 1998.

Millán García Toral: *El Movimiento Como Forma de Continuidad de las Masas en el Espacio y el Tiempo en la Escultura Tridimensional realizada en Arcilla: Experimentación de una aplicación práctica*. Universidad de Sevilla, 1992.

M^a Ángeles, Maqueda Pérez: *El Metal Como Elemento Renovador de la Escultura del Siglo XX. Antecedentes, Técnicas y Procesos. la Orfebrería Sevillana Como Fuente de Nuevos Recursos*. Universidad de Sevilla, 2010.

Labor docente del profesor Miñarro en su estudio

La labor docente del profesor Miñarro en su estudio es un complemento a la formación de algunos de sus alumnos de la Facultad de Bellas Artes que quieren dedicarse a la imaginería lo que significa que ya tienen una formación académica importante. Lo primero que hace es un acercamiento y conocimiento de las propiedades de la materia base con la que se va a trabajar que en este caso es la madera. Luego enseña las formas de afilar el distinto instrumental como son las gubias, como cortar la madera, proteger los ensambles, es decir lo básico para tallar. Los aprendices en un primer momento participan poco, ya que lo más importante es la observación de cómo se hacen las cosas.

Juan Manuel Miñarro enseña el oficio del mismo modo que su maestro el escultor Francisco Buiza se lo enseñó a él, es decir hay una parte teórica en la que enseña las proporciones de las mezclas de las colas y los yesos en las pastas, la forma de ensamblar las maderas... y otra práctica que consiste en que a la vez que él la está realizando la va explicando. Dependiendo del nivel de madurez del discípulo puede ayudar al maestro en la terminación de las extremidades de alguna escultura como puedan ser pies y manos, quedando siempre lo más importante y últimos retoques al escultor.

En el estudio de imaginería nunca se termina de aprender, ya que el propio Miñarro también evoluciona, es un constante espíritu de superación. La profesionalidad es algo que también inculca a sus discípulos en el sentido de hacer una obra bien hecha sin escatimar en materiales y en tiempo. También la investigación es un campo muy presente en sus enseñanzas ya que continuamente prueba nuevos materiales y herramientas que aceleren procesos o den más calidad a la obra. Finalmente uno de los aspectos en los que incide Miñarro con sus alumnos es en el respeto por las obras antiguas como elemento de consulta fundamental, no para copiarlas sino para aprender los distintos lenguajes utilizados a lo largo de la historia.

Investigación

Como imaginero, el tema central de su obra, y por ende de sus investigaciones, fue la Pasión de Cristo, por ello y a la hora de representarla quiso conocer del modo más científico posible todos sus detalles, más allá de las referencias evangélicas y apócrifas. Su base fueron los estudios científicos desarrollados sobre la Sabana Santa de Turín y del Santo Sudario de Oviedo, y su objetivo último y su objetivo la reconstrucción del rostro de Cristo vivo y muerto, así como la realización de un estudio anatómico para la representación del Crucificado. Para ello hubo de desarrollar un complejo proceso multidisciplinar que le llevó a enfrentar los diversos aspectos de una imagen, y que se situaban entre la ciencia y el arte, entre el sentimiento y el sufrimiento humano, para después representarlos a través de los procedimientos de la imaginería, pero de una imaginería renovada en la que se concitaban el rigor que exige el enfoque científico del tema, en base a la arqueología, la historia y la antropología física y forense.

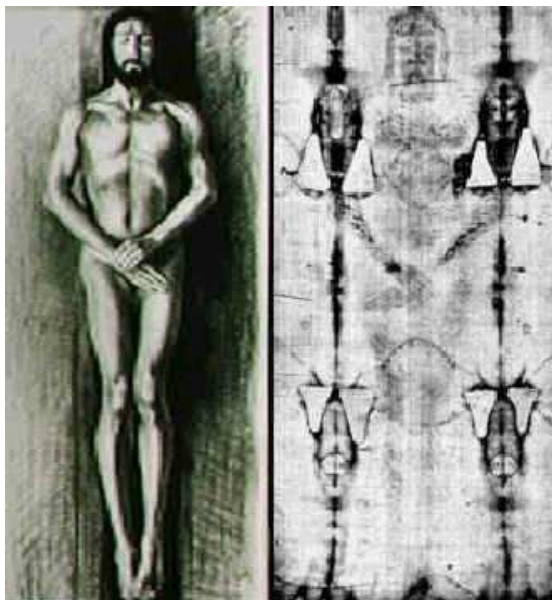
El rostro de la Sábana Santa. Historia de una reconstrucción

En este epígrafe vamos a estudiar la reconstrucción del rostro de Cristo que hizo el profesor Miñarro a partir de los estudios realizados sobre la Sábana Santa de Turín, y que culminaron con la ejecución de dos rostros: uno donde se le mostraba vivo y otro donde se le presentaba muerto. Para ello hizo un análisis sobre la Síndone centrado en los aspectos más importantes que aparecen reflejados en el lienzo como son el rostro, la posición del cuerpo y el reflejo de toda la serie traumatismos físicos sufridos por el sujeto captado en aquella la misteriosa imagen, y que curiosamente coinciden con los sufridos por Jesucristo durante la Pasión.

La Imagen

Según cuentan los evangelios de San Mateo, San Marcos y San Lucas, Jesús fue sepultado envuelto en un lienzo y la Sábana de Turín es un lienzo fúnebre que envolvió un cadáver. La imagen sindónica nos presenta a un hombre tendido boca arriba, con los pies bien juntos. Sus codos sobresalen de los lados, y sus manos están cruzadas sobre la

región pélvica. El lienzo estaba extendido longitudinalmente de pies a cabeza en la parte frontal, y de la cabeza a los pies en la dorsal. El Código de la Ley judía, que regulaba las costumbres de sepultura, prescribía que una persona ejecutada por el gobierno debía ser enterrada en una sola sábana.



Posición del cuerpo de Jesús en el sudario

En el Nuevo Testamento se establecían una serie de directrices sobre la modalidad de sepultura judía en el siglo I: se lavaba el cadáver y se le ataban las manos y los pies. Se le ponía un pañuelo de tela “sudarium”, alrededor del rostro. Seguidamente se envolvía el cuerpo en lienzos limpios, con especias y luego se le depositaba en una tumba.

Sin embargo la sepultura de Jesús fue incompleta, ya que como iba a comenzar la festividad del sábado, el cuerpo de Jesús fue depositado en la tumba precipitadamente, razón por la que las mujeres volvieron a la tumba el domingo por la mañana, con aromas y ungüentos para el cuerpo del Señor. Pretendían completar la unción del cuerpo de Jesús con las especias que habían preparado al efecto. El modo en el que envolvieron en el lienzo el cuerpo de Jesús, la palabra es “édesan”, es decir, “envolver”, “enrollar”, “doblar”. Así Jesús fue depositado en su tumba envuelto en un gran lienzo de mortaja, una gran sábana de lino.



Disposición de la Sábana sobre el cuerpo de Cristo

El “sudarium”, era una especie de lienzo enrollado a modo de vendaje o tira larga, que se colocaba bajo el mentón, se extendía a ambos lados del rostro y se anudaba sobre el vértice de la cabeza, siendo su función la de mantener la mandíbula apretada cerrando la boca, antes que apareciese la rigidez cadavérica. La imagen del rostro de la Síndone, revela que la barba está rígida hacia arriba, lo que indica que le ataron una cinta entorno a la cabeza para mantener la mandíbula cerrada después de muerto.

El cuerpo de Jesús fue embadurnado y perfumado con esencias de mirra y áloe, según es costumbre sepultar entre los judíos. Toda esa gran cantidad de aromas con el que se sepultó al Señor, era entre otras cosas porque su cuerpo no había sido lavado. Todas esas sustancias aromáticas, en su mayoría secas, servían de desinfectantes y retardaban la descomposición del cadáver, hasta que pasado el descanso sabático, las mujeres pudiesen ungir cuidadosamente el cuerpo inerte de Jesús. Dicha unción fue el tratamiento provisional con especias antes de su sepultura.

Observando el lienzo, puede verse una imagen doble (anterior y posterior), en negativo, de un hombre crucificado según la costumbre romana. Según parece, por sus rasgos, la imagen representada es de raza semita. A pesar de los signos de violencia que aparecen reflejados en la tela, destaca la serenidad del rostro del crucificado, su naturalidad y su realismo. Llama la atención que la imagen del lienzo esté en negativo, fenómeno desconocido en la época e incluso ni se sabía de su existencia hasta la llegada de la fotografía en el siglo XIX.

En la imagen anterior y posterior del crucificado que aparece en el lienzo se observan las señales de las bolitas de plomo del látigo con el que se le flageló, las llagas de las manos, de los pies, del costado y de las heridas que causaron la corona de espinas. La imagen es “tridimensional”, propiedades de las que carece la pintura y la fotografía. Es una imagen enigmática impresa en una tela, en la que según la ciencia no existe rastro de pintura alguna, ni calco, ni estampado. Es un autentico negativo de un cadáver que estuvo allí. La tridimensionalidad se encuentra por todo el cuerpo, tanto por delante como por detrás, creando una imagen que no se crea por contacto, sino por una intensa energía radiante o irradiación interna (fogonazo o resplandor). La imagen de la Sábana Santa muestra el rostro y el cuerpo de Cristo en relieve y sin deformación. La radiación quemó el tejido penetrando en el lino y fijándose la imagen en el mismo. Los colores blanco y negro de la Sábana dependían de la distancia de la tela a la piel. En el momento de la radiación, lo que estaba más cerca quedó más quemado y por lo tanto más oscuro, como ocurre por ejemplo con la nariz, y lo que estaba más lejos quedó menos quemado, más claro, como la cuenca del ojo. La imagen no se formó por contacto y todo el cuerpo fue foco radiante. El cuerpo de Jesús recogido en la Sábana no se descompuso, a pesar de que estaba muerto y con los síntomas característicos de la rigidez cadavérica. Las manchas de sangre del lienzo revelan que el cadáver no fue removido, sino que simplemente desapareció. Recordemos que San Juan encontró los lienzos del sepulcro “allanados”, que es la traducción del griego “keimena”, que significa: vacíos, abiertos, deshinchados.

Otra de las pruebas que nos da la Sábana Santa reside en la formación de la imagen. El cadáver de Cristo produjo calor y luz bastante para chamuscar y deshidratar las fibras de lino de la tela y formar la imagen de Cristo yacente, para posteriormente desaparecer (resucitar), por lo que se deduce que la imagen no es resultado de aplicación de colorante alguno. La descripción química de la imagen descartó la presencia en ella de pigmentos, tinte, manchas, polvo. La imagen esta formada por manchas que han amarilleado por causa de la deshidratación de la tela. Por consiguiente se puede decir que la tela presenta tres características y que son: la deshidratación, la conjugación y la oxidación. Además, el chamuscado puede explicar otras características de la imagen:

“Superficialidad”. La imagen está constituida por una decoloración de fibras exteriores del lino. No ha pasado al reverso del sudario.

“Pormenorización”. La imagen de la Sábana se encuentra perfectamente detallada, en la que se puede ver con facilidad tanto los latigazos, o las huellas de las monedas colocadas en las cuencas de los ojos.

“Estabilidad térmica”. La imagen no se vio afectada por el calor, tras el incendio sufrido en la capilla de Chambery en 1532.

“Estabilidad hidrológica”. La Sábana quedó empapada de agua durante la extinción del incendio referido, no viéndose alterada la imagen ante este hecho.

“Estabilidad química”. El color pardo-amarillento que forma la imagen, no parece disolverse, decolorarse, ni alterarse mediante los reactivos químicos a los que se ha sometido la tela durante los últimos años. Estas características de la imagen la transforman en una imagen única y singular. Hay que tener presente que el hombre que aparece reflejado en la Sábana Santa corresponde a un varón, de raza judía del siglo I, y crucificado por los romanos de forma idéntica a la descrita por los evangelios que relatan la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo.

En la Síndone, aparte de la formación de la milagrosa imagen, también hay una serie de aspectos enigmáticos que podemos señalar. Resulta bastante curioso como una serie de botánicos que analizaron la tela, pudieron encontrar pólenes y esporas de 49 plantas de las que 27 crecían en Palestina. El tipo de polen más frecuente en el tejido sindónico correspondía a vegetales de Galilea, algunos extinguidos en la actualidad y de los que se han hallado restos fosilizados en el fondo del lago de Genesaret. En consecuencia, la datación de la Sábana Santa sería aproximadamente en fechas próximas a la muerte de Cristo, y estaría determinada por los granos de polen de las plantas que aparecen entre los hilos de la tela y que solo existían en Palestina en tiempos del Redentor.



Restos de pólenes y esporas

Otro aspecto importante de la imagen del lienzo, correspondería a los ojos, en donde se pueden observar la presencia de dos monedas, una en cada ojo, y que seguramente fueron acuñadas en Palestina en tiempos de Poncio Pilato, y que corresponderían a dos “leptones” que estuvieron en curso entre los años 29 al 32 de nuestra era. La primera moneda que se vio en el lienzo fue la del ojo derecho. Según las costumbres funerarias de la época, los judíos ponían sobre los párpados de los difuntos una tejilla de cerámica, si eran pobres y una moneda (pasada de curso legal) si eran acomodados. Y Jesús, aunque era pobre fue enterrado por un hombre rico, José de Arimatea, miembro del Sanedrín. La explicación del motivo de la presencia de las monedas sobre los ojos, era simplemente para mantenerlos cerrados, una vez que Cristo había expirado. En ellas aparece la siguiente inscripción: “Tiberiu Caisaros”, es decir: De Tiberio Cesar. Dichos “leptones” fueron acuñados con bronce de Judea y en el centro llevaban el cayado del adivino similar a los que aparecen en los ojos del hombre de la Sábana Santa.



Leptón de bronce

Desde el punto de vista antropológico, la imagen que aparece en el lienzo, revela que se trata de un hombre joven, de una edad comprendida entre los treinta y treinta y cinco

años. Media entre 1'78 y 1'81 metros y con un cuerpo bastante bien formado. Debía pesar entre 77 y 79 kilos. Sus medidas craneales y faciales, así como el tipo general semítico, indican su pertenencia a la raza judía o árabe. El tipo de cabellera, el uso de la barba, el pelo largo partido en dos, lo identifican como un judío. Además, la cabellera termina en coleta sobre la nuca, según la costumbre de los varones judíos del siglo I. Por lo tanto, el Santo Sudario tejido en la Antigüedad en Oriente Próximo, sirvió para sepultar a un joven hebreo de la misma época. El crucificado de la Sábana fue enterrado según las costumbres judías. El uso de grandes piezas de tela cumplía con las prescripciones que debían observar los judíos. El cuerpo fue extendido sobre el dorso, las manos cruzadas sobre el tronco. Por tanto, el lienzo fue tendido sobre la parte frontal de su cuerpo, doblado luego sobre su cabeza, y extendido nuevamente entre su parte dorsal y una superficie plana, formando así una imagen dorso-frontal completa a lo largo del lienzo. La cantidad de señales que aparecen reflejadas en la tela indican que sufrió una muerte brutal: hay heridas, magulladuras, incisiones, punzadas y un abdomen hinchado. Curiosamente todas esas heridas y tormentos corresponden exactamente con las que se le infringieron a Jesucristo según describen los Evangelios. Desde el punto de vista médico, todas esas heridas son anatómicamente correctas, con un gran detallismo de las mismas.⁷

Las huellas de la Pasión

Las huellas que aparecen en la Síndone de Turín, revelan que el hombre que aparece reflejado sufrió una Pasión similar a la narrada en los Evangelios de San Mateo, Marcos y Lucas. El hombre de la Sábana presenta un golpe sobre la nariz y pómulo derecho, hundiéndolo la primera y provocando un hematoma en el segundo. Esta incisión sobre la nariz correspondería a un fuerte y traumático golpe de bastón infringido sobre el rostro de Jesús por uno de los alguaciles cuando fue llevado ante la presencia de Anás. Así en la imagen se puede ver una ligera desviación de la punta de la nariz, debida a la rotura del tabique nasal causada por el bastonazo, así como una inflamación sobre el pómulo derecho, producida por los golpes.

⁷ MARVIZÓN PRENEY, Julio: *La Sábana Santa. ¿Milagrosa falsificación?*, Sevilla, ed. Giralda, 2001, págs 14-96 passim.



Detalle del rostro de la Síndone

Por otra parte, las marcas de los azotes presentan una gran cantidad de detalles, como son abrasiones y cortaduras y que nos indican que el instrumento utilizado para la flagelación era afilado o tenia contornos cortantes.



Escena de la flagelación de Cristo

El utensilio utilizado para el tormento era el llamado “flagrum” romano de dos colas terminados en unas bolitas con púas de hierro, que provocaban desgarros en la piel y

que posteriormente han quedado reflejados en la tela. Así todo el cuerpo aparece marcado por los golpes.⁸

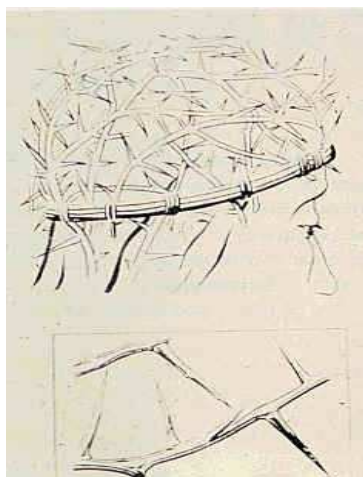


Flagrum romano

El crucificado del lienzo, fue por otra parte coronado con ramas espinosas. Las señales de las púas están marcadas en la nuca, aunque la disposición real de la corona de espinas tenía forma de casquete y cubría toda la cabeza de Jesús. En la imagen del sudario, la sangre que brotó de la corona de espinas empapó los cabellos y los apelmazó a los dos lados de la cara. Los surcos de sangre de la frente coinciden con venas y arterias importantes. La coronación de espinas es fundamental para la identificación de Cristo como el hombre de la Sábana Santa, ya que no se conoce un solo caso, a excepción del de Cristo, de que alguien fuera flagelado, crucificado y coronado de espinas. Así la cabeza del hombre de la Síndone sangró profundamente por las numerosas punturas que hicieron sobre su cabeza. Cuando Jesús fue coronado de espinas, los soldados le golpeaban la cabeza con una caña y le daban palos y bastonazos, Es por ese motivo por el que el rostro del hombre fue desfigurado por las contusiones e hinchazones. El ojo derecho se hinchó hasta quedarse casi cerrado y la nariz quedó torcida.⁹

⁸ HERMOSILLA MOLINA, Antonio: *La Pasión de Cristo vista por un médico: estudio médico histórico-artístico de la Pasión de Cristo según la imaginería procesional de la Semana Santa sevillana*, Sevilla, 1985, págs 47-51.

⁹ *Ibíd.*, págs 63-66.



Coronación de espinas de Cristo

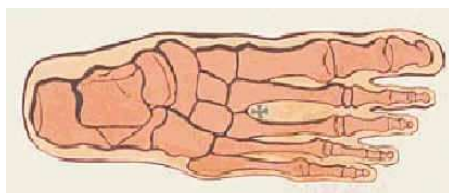
Por otra parte, el paño o velo que se le colocó sobre la cara a Jesús desde el momento de su muerte en la cruz hasta el final del traslado al sepulcro (según la costumbre judía de cubrir los rostros desfigurados de algunos cadáveres con un velo), este paño pudo llevarse mucha sangre de la cara y por eso la Sábana colocada tras retirar el pañolón, presenta menos marcas de las que debía contener. Este pañolón que sirvió de complemento al lienzo de Cristo, según cuenta la tradición, se venera en la catedral de Oviedo desde el año 1075, y a diferencia del Santo Lienzo no aparece ningún tipo de imagen visible, tan solo la ciencia se apoya en que los restos de sangre del de Oviedo pertenecen al grupo AB como el de Turín, por lo que se deduciría que pertenecerían a la misma persona.

Según las marcas del lienzo, el hombre en él reflejado, habría portado una cruz, aunque en realidad sería el llamado “patibulum” y que se correspondería con el palo mas largo de la misma, o sea con el vertical que iría clavado en la tierra. Así presenta hematomas en la piel del hombro derecho por el peso del madero y grandes excoriaciones en la espalda. Jesús no pudo llevar la cruz entera entre otras cosas por su altura, peso y tamaño, aparte de que se encontraba sin fuerza física tras el tormento de la flagelación, de ahí que lo cargaran tan solo con uno de los travesaños.¹⁰

¹⁰ RIQUELME SALAR, José: *Examen médico de la vida y pasión de Jesucristo*, Madrid, 1953, págs. 102-104.

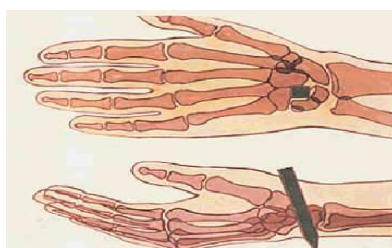
Las rodillas del hombre, revelan en la imagen cortes y magulladuras, principalmente una alrededor de la rótula izquierda, que bien pudieran atribuirse a las constantes caídas producidas por el agotamiento físico del reo tras el tormento infringido.

Por otro lado, el hombre del lienzo fue crucificado con tres clavos y no con cuatro, por el hecho de que tiene un pie encogido. La planta derecha deja perfectamente la huella en la Sábana, en cambio, el pie izquierdo deja solamente la huella del talón. Se deduce por lo tanto que este pie estuvo sobre el otro en la cruz, y al poner las piernas paralelas en el sepulcro, con la rigidez cadavérica, el pie quedó encogido. Al estar el pie izquierdo sobre el derecho quedó curvado y con él, también la pierna.



Trayectoria del clavo sobre el pié

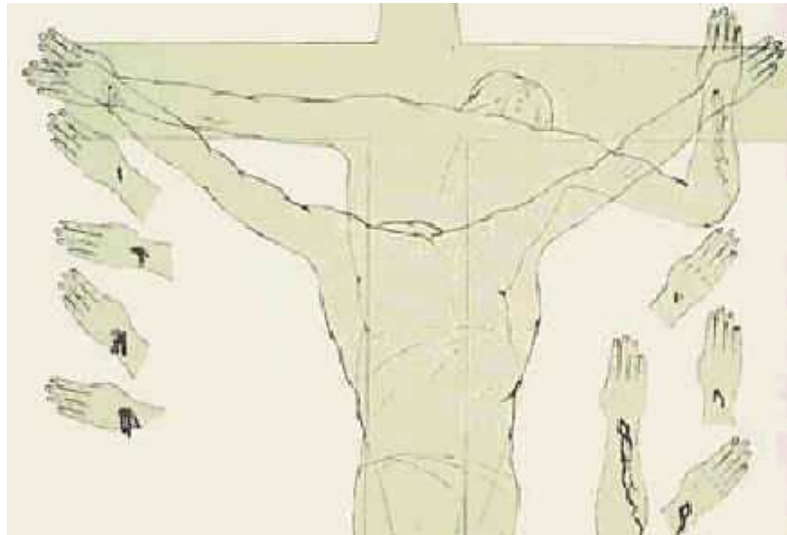
En la Sábana Santa, las heridas de los clavos de las manos, no aparecen en las palmas, sino en las muñecas, ya que esta localización es la que permitiría que se sujetaran firmemente al madero. En cambio, si los clavos hubiesen estado sobre las palmas habrían desgarrado las manos y el cuerpo hubiese caído desplomado al suelo.¹¹



Trayectoria del clavo sobre la mano

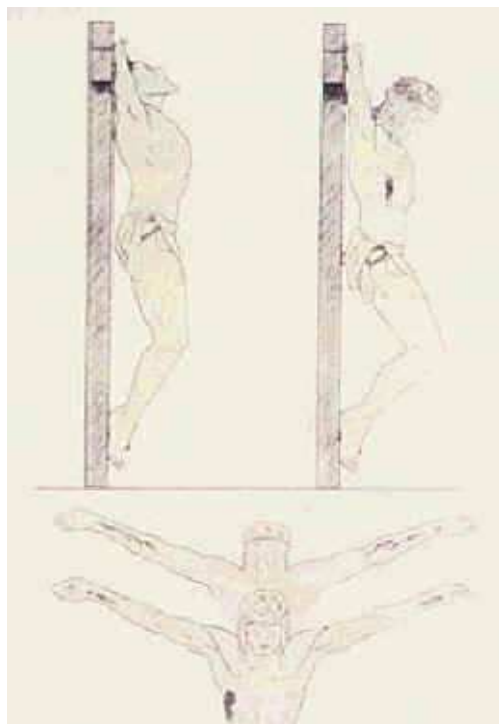
¹¹ RIQUELME SALAR, José: *Examen médico...*, op. cit., págs. 111-112.

Las disposiciones de los regueros de sangre que emanan de las muñecas hacen suponer que el crucificado adoptó dos posturas provocadas por el dolor, y sobre todo para poder respirar.



Regueros de sangre durante la crucifixión

El condenado, al no resistir el dolor que soportaba al apoyarse en el clavo de los pies, cae agotado. Con esta posición se oprimían los pulmones dificultando la respiración del crucificado. Por lo tanto, si la víctima no lograba empujar el cuerpo hacia arriba para poder respirar, la muerte le sobrevinía rápidamente por asfixia, así a pesar del dolor, el reo debía apoyarse en el clavo de los pies y levantarse para respirar, y en cuanto lo hacía el dolor le obligaba nuevamente a caer. Ese movimiento que le lleva de una posición a otra, mantenida la muñeca fija por el clavo al madero es lo que explica las dos direcciones de los regueros de sangre que aparecen impresos en la tela.



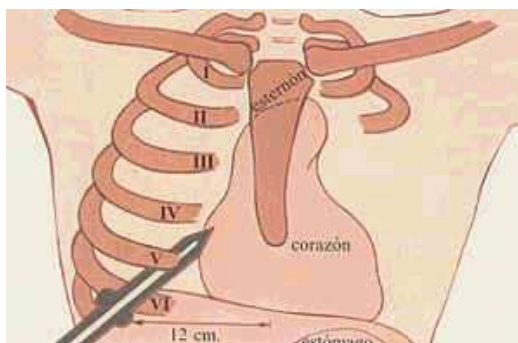
Posiciones del crucificado en la cruz

También se observa un ligero plegamiento del dedo pulgar sobre la mano, y que sería como consecuencia de una lesión sobre el nervio, tras el martillazo propinado en la muñeca. Por ese motivo, ninguno de los pulgares se ve en el lienzo. No obstante, recientes investigaciones de la Síndone realizadas con ordenador hacen ver que los pulgares están presentes en la imagen, pero muy apretados contra las manos.¹²

Aparte de todo esto, el hombre de la Sábana Santa sufrió una lanzada en el costado derecho, una herida de forma oval, situada a la derecha del pecho, y que se corresponde exactamente a la forma del hierro de una lanza romana, llamada en latín “lancia”. Dicha lanzada tenía como misión el asegurar la muerte del reo y que este no pudiera fingirla. En esta parte de la Sábana, la sangre aunque es muy oscura, en algunas zonas aparece más clara. La herida de la que fluye ese reguero de sangre es claramente visible y ha sido causada por un instrumento de punta, con dos rebordes en sus extremos, de ahí su forma elíptica. Así la imagen sindónica revela que al hombre en ella envuelto le habían abierto una herida en el costado. La mancha de sangre que brotó del costado, no es tan

¹² *Ibíd.*, págs 161-170.

oscura como la de la nuca, la de la frente o la de los brazos, ya que se supone que la sangre del costado estaba mezclada con suero. El agua que manó de la herida se debió a una pleuritis traumática, ya que en las agonías dolorosas el agua del pericardio es abundante. Todas las heridas reflejadas en el lienzo de Turín, fueron producidas en vida del crucificado, excepto la del costado derecho, que fue causada después de la muerte, por el modo de coagular la sangre, ya que mientras la sangre de otras heridas es arterial, la sangre del costado es venosa.¹³



Trayectoria de la lanzada

Hay que decir que la Sábana Santa no es un Dogma de Fe, tanto es así, que la propia iglesia católica ha reconocido en ella su condición de “icono” de Cristo, pero no discute su autenticidad o no, porque la fe católica no se basa en ella como prueba de la verdad del cristianismo. Por no tratarse de materia de fe, la iglesia no tiene competencias para pronunciarse al respecto y confía a los científicos la tarea de investigar para poder responder a todas las preguntas que plantea la Síndone.

La Síndone tiene una relación muy directa con cuanto narran los evangelios sobre la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. El sentido o enseñanza que debe tomar el fiel que contempla el lienzo, es la de la huella del cuerpo martirizado del crucificado, que testimonia la tremenda capacidad del hombre para procurar dolor y muerte a sus semejantes, alzándose por otra parte como icono del sufrimiento del inocente de todos los tiempos.

¹³ *Ibíd.*, págs 200-203.

El rostro de la Sábana Santa

Uno de los mayores enigmas con los que se ha enfrentado el ser humano ha sido el de tratar de poner facciones e imagen al rostro de Jesucristo. Hasta nuestros días han llegado muchas interpretaciones artísticas de diferentes autores y épocas, e incluso la imaginación se ha acercado de forma notoria hacia este tema, sin embargo jamás hemos tenido la certeza de que el rostro representado en las diferentes iconografías que nos ha venido dando el arte a través de la historia, tanto desde el punto de vista escultórico como pictórico se acercara a la imagen real del Galileo.

Hoy sin embargo, en nuestro país y gracias al trabajo esmerado del profesor de Bellas Artes Dr. D. Juan Manuel Miñarro López, nos ha acercado a la aproximación más veraz que se haya hecho sobre el rostro y fisonomía de Jesucristo, apoyándose en el lienzo de Turín y teniendo a su alcance todos los medios de los que la ciencia hoy es capaz de aportar. El profesor Miñarro ha logrado modelar el supuesto rostro de Cristo en un estudio sin precedentes.

El verdadero retrato del Hombre de la Sabana Santa de Turín

La idea de realizar un estudio escultórico sobre la misteriosa figura del hombre de la Sábana Santa de Turín, surgió a partir de un artículo que publicaba el diario *El Mundo*. En dicho artículo, aparecía el rostro de un hombre que, según un grupo de científicos de la Universidad de Manchester, podría ser el verdadero retrato de Jesús de Nazaret. El trabajo de estos científicos era un encargo de la BBC, para un programa de televisión que se titularía “Hijo de Dios”.

El grupo de estudiosos, encabezados por el especialista forense Richard Neve, habían utilizado para la posible reconstrucción del retrato de Jesús, un cráneo de varón extraído de las excavaciones de unos enterramientos del siglo I en Jerusalén. Por otra parte también habían manejado fuentes iconográficas procedentes de sinagogas de los siglos I y III.

Con las fuentes mencionadas y un avanzado programa gráfico como método científico, habían conseguido la imagen de un rostro de varón, al parecer del profesor Miñarro, de rasgos bastante vulgares. Pero lo que resultaba más controvertido, era que las facciones no coincidían para nada con el retrato de Jesús difundido por el arte a través de los tiempos. Retrato, que por otra parte, si parecía coincidir con el misterioso rostro de la Sábana Santa de Turín. Y no debemos de olvidar que el rostro de Turín sí guarda múltiples coincidencias con los iconos de Jesús que se difunden a partir del siglo VI.

El rostro recreado por los científicos británicos enseguida tuvo eco en los medios de comunicación, que rápidamente se hicieron con la noticia. La polémica saltó posteriormente a los medios informativos y el trabajo de los universitarios de Manchester, tuvo más de una crítica. En el caso de Miñarro produjo cierto desconcierto, ya que era clara la carencia de toda base científica. No debía, admitirse que un retrato de Jesús (un personaje histórico) pudiera reconstruirse utilizando un cráneo cualquiera, y por lo tanto arbitrario. Máxime cuando la fisonomía de un rostro sabemos que depende fundamentalmente de un soporte óseo individual y característico. La posibilidad de que el ensayo de los británicos fuese semejante siquiera al verdadero rostro de Jesús, entraría en el terreno del más puro azar. Sobre todo cuando sabemos que en la Jerusalén de aquella época convivían una gran amalgama de etnias de muy diversos orígenes.

Para el entender de nuestro imaginero, se había cometido una falacia científica insostenible. Tan insostenible, como si un supuesto equipo de científicos pretendiesen por el mismo método deducir el verdadero retrato objetivo de Julio Cesar, utilizando el cráneo de un ciudadano romano de la misma época. La antropología física demuestra que la reconstrucción facial de un determinado individuo solo puede ser ensayada sobre su propia estructura ósea.

Argumentos Científicos del Proyecto

Toda teoría o hipótesis científica debe basarse en un número suficiente de hechos demostrables y a la vez de la comprobación de un patrón de regularidades o coincidencias. De la sistematización de estas observaciones depende la deducción de un

numero X de probabilidades, y por lo tanto el fundamento para que un determinado hecho pueda ser extremadamente probable, improbable o una certeza científica.

La Sábana Santa de Turín, ha sido y es la reliquia, y a la vez el objeto arqueológico, más estudiado por la comunidad científica desde el año 1898, en el que el fotógrafo turinés Secondo Pia hizo la primera fotografía de la Síndone. Jamás un objeto antiguo ha convocado para su estudio un cuerpo científico multidisciplinar tan extenso. Hasta ahora nadie ha podido demostrar la falsedad de la imagen impresa. Igual que tampoco se sabe con certeza su naturaleza y origen de la impronta. Incluso las pruebas del carbono 14 realizadas en el año 1998, han sido posteriormente desautorizadas con argumentos científicos que rebaten los resultados de la datación, que daba como origen del lienzo el siglo XIII.

En la Sábana Santa aparece una imagen latente, de un cuerpo de varón yacente, que presenta todos los estigmas de un crucificado, pero con unas coincidencias puntuales con la crucifixión de Jesucristo según las narraciones evangélicas, que resultan cuanto menos que inquietantes. La posibilidad de que la imagen de este varón sea la de Jesús de Nazaret, ha sido estudiada por muchos científicos, y las conclusiones han sido diversas pero nada despreciables.

En el año 1972, el ingeniero francés Paul de Gail, reemprendiendo unos cálculos ya realizados por Yvés Delage; y con fundamentos en datos históricos y científicos comprobados sobre la Sábana Santa, dedujo una formula matemática de probabilidades. Para la formulación, utilizó el análisis de 7 variables, y dedujo que las probabilidades de que la imagen de la Sábana Santa no fuera la de Jesús de Nazaret, era de uno partido por doscientos veinticinco mil millones. Según esto es extremadamente probable que el retrato verdadero de Jesús sea el de la imagen latente que aparece en el lienzo de Turín. Y esto si es un dato científico a tener en cuenta.

Además de Paul Gail, otros científicos investigaron las coincidencias entre el retrato artístico de Jesús, y el que aparece en el lienzo de Turín. Entre ellos destacaremos a Georges Gharib, Ian Wilson y Alan D. Whanger. Concretamente este último, profesor

de la Universidad Canadiense de Duke, descubrió extraordinarias coincidencias entre la imagen sindónica y los iconos bizantinos que emanan de la antigua ciudad Turca de Edesa a partir del siglo V. Utilizando unas técnicas de imágenes fotográficas, luz polarizada y fotometría, llegó a descubrir más de 145 puntos de coincidencias entre estos iconos y el misterioso rostro de la Síndone.

Por lo tanto debemos de manifestar y defender otra hipótesis científica deducida de estos estudios, cuyo enunciado sería: “Es extremadamente probable que el rostro de la Sábana Santa de Turín, la Síndone o Santo Mandilón, sea la inspiración y el referente que los artistas utilizaron para el cambio radical en las representaciones cristíferas”. Sería pues la Sabana Santa, la que dio lugar al retrato oficial de Cristo acuñado por el arte y que ha llegado hasta nuestros días. El Jesús de los primeros siglos de la era cristiana era representado con pelo corto, imberbe o con barba rala. A partir del siglo V y VI, la imagen comenzó a ser extremadamente parecida al rostro del hombre de la Síndone: Las características básicas eran: pelo largo y dividido al centro; barba larga y bífida (dividida en dos); rostro de facciones alargadas y bien definidas; pómulos prominentes; cejas en arco fuertemente marcadas; ojos almendrados y exoftálmicos; boca de labio inferior prominente; nariz diferenciada en sus tres segmentos constitutivos: raíz, dorso y punta.

Por todos los argumentos anteriormente expuestos, las probabilidades de reconstruir el retrato de Jesús de Nazaret, utilizando el lienzo de Turín es mucho mayor y tiene más base científica, que utilizar un cráneo cualquiera de un judío del siglo I.

Antecedentes artísticos

No es la primera vez que un artista hace algo basado en la Sábana Santa. Con mayor o menor objetividad, existen varias representaciones del hombre de la Sábana Santa, tanto en pintura como en escultura. Algunos artistas lo han representado en vida, otros tras la muerte, abundando más este tipo de representación.

La más reciente fue en el año 2000, es la escultura completa del artista Luigi Mattei. Para la realización de esta obra, el escultor realizó un proceso de modelado en arcilla tomando datos de partida de un estudio antropométrico y anatómico realizado por la Universidad de Bolonia. El método fue de intuición y proceso artístico, con lenguaje de modelado asistido por medidas reales y observaciones de fotografías de la Sábana Santa. Actualmente esta obra fundida en bronce, se encuentra en el museo de la Sábana Santa, en la ciudad de Turín. Otro trabajo que merece mención, fue el del pintor malagueño Francisco Trigueros, mucho más realista y definido que el trabajo expresionista de Mattei. Aunque no utilizó ningún método objetivo de comprobación.



Interpretación escultórica del hombre
de la Sábana por Mattei.

También citaremos otras representaciones pictóricas y dibujísticas del rostro del hombre de la Sábana Santa. Quiero destacar la que realizó el pintor Armenio Aggemian en el año 1935, difundida en un famoso holograma; o los dibujos de Monsricci; Teresa Maeso; Bruner y Francisco Pardo basados en los estudios de Luigi Gedda, este último de un acertado realismo forense.

Pero la cuestión no era la representación artística en sí misma, sino el método que se haya utilizado para la ejecución. No se trataba de realizar una interpretación artística por fotografías, utilizando solo la destreza manual o la experiencia artística como

instrumento. Se trataba de utilizar un método de control y de rigor científico que posibilitara la recreación, en este caso tridimensional, del rostro del hombre de la Síndone.

De hecho, la verdadera aportación de este proyecto ha sido y es el método utilizado, las fuentes consultadas y las técnicas artísticas instrumentalizadas a través de soporte digital e infográfico.

Fundamentos y Metodología

Se utilizó el método de la superposición de Alan Whanger. Utilizando un soporte infográfico permitió superponer imágenes del rostro de la Sábana Santa con las distintas secuencias de modelado que convertirían los datos de la Síndone en imagen tridimensional. La superposición de fotografías se convirtió en un método aceptado científicamente, y que se definió como fotometría. La posibilidad que ofrecían los programas informáticos y la imagen digital fue fundamental en la ejecución del trabajo.

El objetivo inicial del proyecto fue ofrecer a la comunidad científica y a la opinión pública, una respuesta contundente en contra de la hipótesis de los científicos de Manchester. Al mismo tiempo era un reto personal como escultor, y como no, como imaginero, ya que jamás Miñarro se había planteado realizar un ensayo con recursos científicos del retrato de Jesús de Nazaret. Fue la vulgaridad del rostro publicado en el diario "*El Mundo*", el que le disparó hacia esta empresa.

Él quiso realizar el rostro del hombre de la Sábana Santa, de como sería en vida, para ello le abrió los ojos y corrigió las deformaciones de la nariz, cejas y pómulos. Ya el profesor Tumbarelli había realizado estas correcciones con un programa informático sobre secuencias tridimensionales obtenidas por la NASA.

Miñarro pretendía difundir esta imagen de plenitud vital, muy semejante al trabajo de Aggemian, aunque en este caso tridimensional.

Utilizó para la base informática e infográfica, diferentes imágenes científicas de la Sábana Santa, en definitiva una documentación fotográfica exhaustiva y concreta del rostro. Las imágenes utilizadas fueron las siguientes:

- Imagen visible: fotografía positivada.
- Imagen positiva: negativo fotográfico.
- Imagen fotográfica de Isodensidad.
- Imagen tridimensional de Tumbarelli corregida.
- Fotografías tridimensionales de perfiles de Leo Vala

Por otra parte preparó un cráneo tridimensional de un modelo clásico, para obtener un cráneo modificado que debían compartir el modelo en arcilla y el rostro de la Sábana Santa.

Al mismo tiempo Miñarro preparó el soporte para la arcilla con su correspondiente armazón, y las herramientas para modelar.

Por otra, el ordenador, una cámara digital sobre trípode y un programa de utilización de imágenes denominado Live-Pix.

Todo esto era el entorno que configuraban el conjunto de datos e instrumentación del trabajo.

La técnica fotográfica a emplear, exigía un perfecto control de las tomas, para evitar errores de paralaje o aberraciones ópticas. La imagen Sindonica tenía entre otras calidades, que era totalmente ortogonal, por lo tanto estaba exenta de escorzos y perspectiva. Por este motivo las fotos de nuestro modelo debían de tener la misma cualidad, y para ello había que controlar en todo momento la altura de la línea de

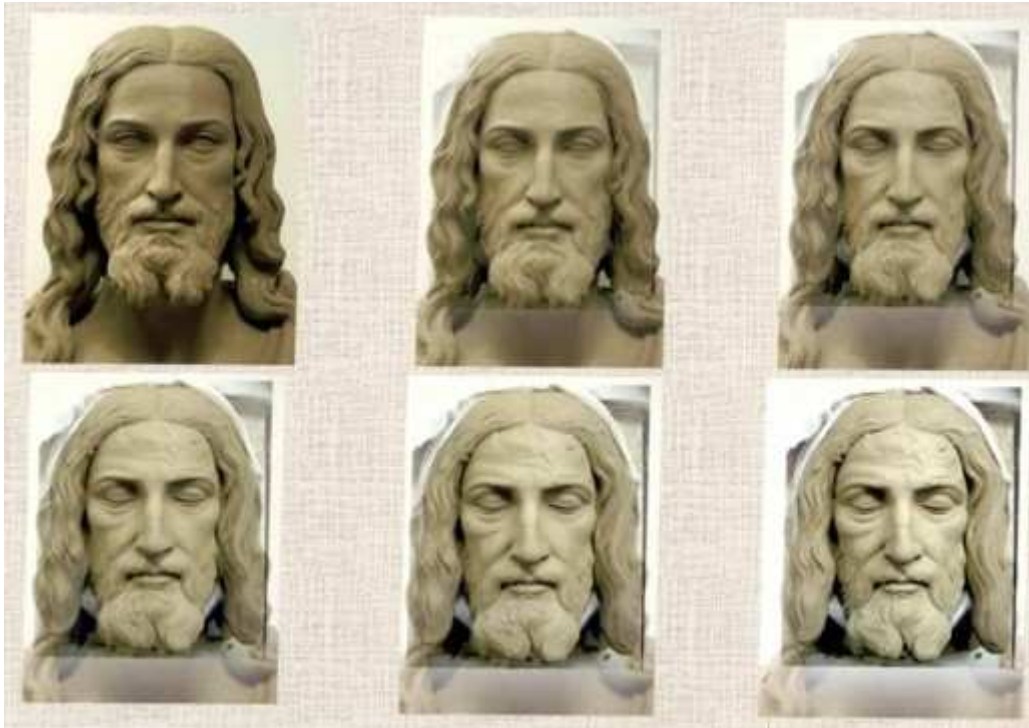
horizonte y por supuesto la distancia y colocación relativa entre la arcilla y el plano del objetivo de la cámara. Para ello, Miñarro marcó unas referencias, tanto para la rotación del modelo, como para la colocación del trípode. Era conveniente un trípode con indicadores de nivel de burbuja, el que utilizó nuestro escultor poseía tres niveles.

Proceso

Comenzó el trabajo preparando en el ordenador el soporte óseo del retrato. Para ello utilizó un cráneo tridimensional, que fue introducido en el programa a través de foto digital. El objetivo era conseguir un cráneo virtual del hombre de la Síndone. Para ello había que transformarlo hasta la superposición perfecta con la imagen positiva del hombre de la Sábana Santa. Los parámetros de transformación venían dados por la búsqueda de la coincidencia de los puntos de inserción de los músculos principales de la mímica, en sus correspondientes puntos de inserción ósea. Así las partes blandas del rostro comenzaron a asentarse sobre los accidentes óseos. Solo se circunscribió al perímetro del rostro, alrededor de los principales accidentes y orificios de la cara. No tuvo en cuenta las formas óseas de la mandíbula inferior, aunque si se preocupó de situar los arcos dentales y la fosa temporal.

Tras este proceso, el profesor Miñarro consiguió un cráneo mesocéfalo correspondiente al tipo que debió tener el hombre de la Síndone.

Ya tenía la estructura ósea virtual y ahora debía de ser superpuesta en las distintas secuencias del proceso de encaje del modelo. Para ello obtenía fotos digitales del modelado, las introducía en el ordenador y valoraba las coincidencias de los puntos de referencia anatómicos. Seguidamente corregía los datos no coincidentes en la arcilla y repetía el proceso para una nueva comprobación. Cuando los principales elementos estaban situados, comenzó con la colocación de los rasgos y sus proporciones. Para este proceso utilizó las fotografías negativas y positivas del rostro de la Síndone, comprobando la correspondencia con el modelado de arcilla sobre la base de mecanismos de superposición y translación de las distintas secuencias. De este modo fue repitiendo el proceso hasta la correcta superposición de todos los rasgos.



Para ultimar el modelado de las partes blandas utilizó secuencias de superposición de las imágenes fotográficas de Isodensidad y las de Tumbarelli.



Superposición de la imagen tridimensional corregida por Tumbarelli

Para la colocación del cabello y barba buscó las coincidencias de algunos puntos de referencia, hasta conseguir unas formas perimétricas aceptables.

La arcilla le permitió en todo momento la corrección y adaptación de formas, sobre la base de las sucesivas secuencias de comprobación por superposición.

Para la volumetría del conjunto, era inevitable la realización de los perfiles y la cara posterior. Para los perfiles utilizó las rotaciones realizadas por Leo Vala. La vista posterior se completó con la representación del peinado que también se apreciaba en la imagen de la Sábana Santa, por ello le recogió el cabello en una cola central al modo de los rabinos o Judíos Esenios del siglo I.



Vista frontal del busto modelado en arcilla



Vista trasera del busto modelado en arcilla

Conclusiones

Tras la reconstrucción del rostro de la Síndone por el profesor Miñarro, el resultado fue verdaderamente sorprendente en todos los sentidos, sobre todo por la utilización del avanzado proceso técnico y artístico, muy complejo y a la vez muy objetivo, ya que se encontraba de nuevo con el retrato oficial de Jesús de Nazaret. Otra vez se reencontraba

ante la imagen que los pintores y escultores, habían venido ejecutando desde el siglo V de nuestra era hasta nuestros días.

La obra fue posible, gracias a las técnicas de la escultura, a la infografía, a la fotometría y a los numerosos estudios sobre la Sábana Santa de Turín consultados. Miñarro, procuró en todo momento, a la hora de reconstruir el rostro de Jesucristo, la objetividad en la representación iconográfica en dicho proceso.

El retrato se ejecutó en arcilla, posteriormente por un proceso de moldeo elástico, lo reprodujo en dos soportes: resina y bronce. En la obra en bronce expuso la escultura en sí misma. Para que de esta forma sólo fueran patentes los volúmenes y el claroscuro de la figura.

En la copia en resina quiso ensayar el aspecto pictórico de la obra. Aunque el tema del color decía que carecía de interés científico ya que no existían datos fiables, por lo que todo serían meras conjeturas.



1.- El rostro vivo

2.- El rostro muerto

El tema de la medida no lo pudo tener en cuenta ya que la imagen de la Sábana Santa que utilizó no estaba a escala real. Tal vez el busto fuera algo mayor del natural. Pero en todo caso las dimensiones estaban en relación proporcional de semejanza con la

supuesta realidad. Por lo que la medida objetiva solo representaría un problema de escala.

La probabilidad científica de que el rostro que presentó el profesor Miñarro, fruto de este trabajo, fuera el que correspondiera al rostro del Nazareno, era sin duda infinitamente superior a la pretensión de la BBC, lógicamente no es una certeza científica. La ciencia aún no ha podido demostrar la identidad del hombre de la Síndone. Pero sí esta en condiciones de afirmar que es extremadamente probable que la Sábana Santa sea la huella terrenal de la presencia histórica de Jesús de Nazaret.

Recientemente ha realizado la segunda parte del trabajo, que ha consistido en ejecutar una representación escultórica objetiva del hombre de la Síndone con el aspecto real, tal y como aparece en las fotografías de la Sábana. Por lo tanto el rostro, en este caso estará adornado con los estigmas de la Pasión.

El método ha sido el mismo, pero en este caso ha partido del molde de la primera cabeza, consiguiendo por la técnica del apretón, el fragmento correspondiente al rostro. Ha utilizado fotos a tamaño real de la Síndone, negativo fotográfico y fotografía tridimensional corregida de Tumbarelli. Las secuencias de superposiciones le permitieron ir corrigiendo en el barro los perfiles, a la vez que definía el modelado de superficie colocando las zonas contusas e inflamadas. Los principales regueros de sangre los situó en relieve. Para el análisis general de las contusiones, se basó en los estudios de Mons Ricci. Según el esquema de contusiones elaborado por dicho autor, situó todos los pormenores, comprobándolos por superposición con el rostro de la Síndone. Como en este caso tenía fotos a tamaño real del lienzo, lo que hizo fue ajustar el tamaño del modelado por fotometría, por lo que el resultado fue el de un rostro idéntico y superponible a la Síndone en todos los sentidos. El resultado final fue reproducido por molde elástico en escayola exaduro, y policromado al óleo para potenciar más aún los aspectos realistas de la obra.¹⁴

¹⁴ MIÑARRO LÓPEZ, Juan Manuel: Investigaciones sobre la Sábana Santa desde la creación escultórica, en *el Hombre de la Síndone*, Ronda, Unicaja Fundación Ronda, 2003, págs 35-50.

Desde el año 2006, el profesor Miñarro forma parte del equipo de investigación del Centro Español de Sindonología, aunque ya desde el año 1999 viene investigando sobre la Sábana Santa.

Estudio anatómico artístico de la iconografía del Crucificado

En este apartado vamos a ver el estudio anatómico artístico que realizó el profesor Miñarro sobre la imagen del crucificado para posteriormente aplicar dichos conocimientos a su producción imaginera. Creó una fidedigna interpretación del Dios-Hombre desde el campo anatómico y tanatológico, valiéndose en sus grandes conocimientos de la anatomía humana. Y con ella logró que la imagen de Cristo, de una manera realista y humanizada, se aproximase al fiel que la contempla, moviéndole a la devoción.

El objetivo de Miñarro fue la creación de un modelo anatómico como aportación para la iconografía del crucificado en la escultura. La escultura anatómica la realizó tomando como base los estudios del modelo en vivo y los tratados anatómicos, a través de los cuales hizo una verídica recreación del comportamiento del cuerpo cuando se somete a una situación traumática y de tensión como es la crucifixión, a través del modelado, las proporciones y los volúmenes. A continuación llevó a cabo la realización de una escultura de “Ecorché” o cuerpo desollado sin piel modelado en barro donde representó toda la musculatura del cuerpo humano como fase inicial y de recopilación de datos. La última fase consistió en la ejecución de un crucificado tallado en madera de cedro y policromado al óleo como conclusión final de su estudio.

Los maestros del pasado

Las fuentes de información, para el estudio que pretendía realizar Miñarro, se basaron fundamentalmente en los tratados anatómicos existentes y en la consulta directa del desnudo y el esqueleto, siendo este último el soporte material del músculo y responsable de las proporciones del cuerpo.

Para comenzar la preparación de su trabajo sobre la anatomía del crucificado, el profesor Miñarro hizo un breve recorrido histórico-cronológico sobre los principales teóricos que hicieron diferentes estudios anatómicos sobre el cuerpo humano, muchos de los cuales los utilizaron para sus posteriores interpretaciones en las artes figurativas.

Andrés Vesalio (1515-1564)

Vesalio era un anatómico belga, que estudió en las universidades de Lovaina y París, siendo años más tarde catedrático de anatomía y cirugía en la universidad de Padua. Las disecciones que realizó en cadáveres de criminales ahorcados le llevaron a la conclusión de que muchos de los conocimientos anatómicos transmitidos desde la época de Galeno eran inexactos, ya que el conocimiento de la anatomía humana en los trabajos antiguos se basaba exclusivamente en la disección de animales.

En 1543 publicó su obra titulada “De humani corporis fabrica libri septem” que fue el primer tratado de anatomía humana, exacto y completo, basado en observaciones reales. Dicho libro apareció ilustrado con más de 300 xilografías que detallaban de una manera pormenorizada todos los miembros de la anatomía humana. Su prestigio y conocimientos anatómicos le llevaron a ser médico personal de Carlos V y más tarde de su hijo Felipe II.

Vesalio llegó a ser uno de los mayores conocedores de la anatomía humana de su tiempo. Los grabados de su obra cumbre, enseñaron a los médicos e impresionaron a los artistas por su detallado conocimiento del cuerpo humano, ya que era una aproximación entre anatomía y arte. Dibujó y escribió a lo largo de toda su vida sobre la anatomía del cadáver humano. Se puede decir que es el representante de los anatómicos en el arte.

Ya en pleno renacimiento, numerosos pintores y escultores se interesaron por el estudio e interpretación del cuerpo humano, su morfología e interpretación en el arte. Así surgieron toda una serie de “artistas anatómicos” como fue el caso de Donatello, Durero, Leonardo, Miguel Ángel, y Rafael entre otros.

Donatello_(1386-1466)

Fue un claro ejemplo de artista al servicio del arte y del hombre, se puede decir que forjó la ciencia anatómica, ya que hacía minuciosos estudios anatómicos de sus esculturas imprimiéndoles una gran individualización a sus personajes. Su principal preocupación no era la perfección, sino la expresión a través del estudio de la anatomía. Tuvo un gran conocimiento de la morfología del cadáver, para luego recrearlo en su escultura, en lo que sería un “ecorché” (desollado), lamentablemente hoy desaparecido, dando a través de él toda una serie de lecciones anatómicas de gran valor didáctico. Una de las obras que recrearía esa perfección anatómica del cuerpo humano la tenemos en el magnífico crucificado que realizó para el altar principal de la basílica de San Antonio en Padua (Italia).

Durero (1471-1528)

Fue un pintor y grabador alemán, y uno de los hombres que más contribuyó al conocimiento del cuerpo humano, observado a través del arte. Fue un artista anatómico dedicado al estudio de las proporciones del cuerpo humano. Su obra principal fue “De las proporciones del cuerpo humano”.

Leonardo Da Vinci (1452-1519)

Pintor, escultor y científico italiano. Fue un artista que rindió culto a la anatomía. Su primera obra, relativa al estudio del cuerpo humano fue escrita en el año 1489 (Figura humana). Realizó infinidad de estudios anatómicos a lo largo de su vida y que se complementaron con toda una serie de grabados de croquis y esbozos de las diferentes partes del cuerpo.

Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564)

Escultor, pintor, y arquitecto italiano. Su principal objeto de estudio en su iconografía fue la figura humana, llegando a ser un gran estudioso del natural y del cadáver. Sus

obras están llenas de expresividad, la recreación que hace de los músculos en tensión o relajados en sus esculturas, dan una idea tanto de sus conocimientos anatómicos como de las funciones de los mismos, como así lo demostró en su magnífico “David”. A diferencia de Leonardo, dejó pocos testimonios de estudios anatómicos, a pesar de haber hecho prácticas sobre cadáveres con el gran anatomista Realdo Colombo. No obstante Miguel Ángel conocía con gran exactitud la expresión de la muerte como así lo demostró en su grupo de “La Piedad”.

Los conocimientos que tenía Miguel Ángel sobre la anatomía humana los supo recrear magistralmente en su escultura del Cristo crucificado que se conserva actualmente en la Casa Buonarrotti de Florencia, y en los diferentes dibujos que realizó sobre la crucifixión para Vittoria Colonna.

Rafael Sanzio (1483-1520)

Rafael no fue un artista tan anatómico como Leonardo y Miguel Ángel, ya que siempre estaba más interesado en la pose del modelo que en el propio estudio de la anatomía. Prefería estudiar el esqueleto del individuo en cuestión para luego recrear el movimiento y la composición de sus figuras. En su cuadro titulado “El entierro de Cristo”, se aprecia el estrabismo en los ojos del Redentor que revela el rigor mortis y por lo tanto el conocimiento tanatológico del artista

En el Barroco, nos encontramos con otros artistas que también fueron unos grandes estudiosos y conocedores de los principios de la anatomía humana, cuyos conocimientos supieron trasladar a sus obras con gran acierto y maestría.

Pedro Pablo Rubens (1577-1640)

Este pintor flamenco se caracterizó fundamentalmente por el culto que rindió siempre a la anatomía, donde hacía un estudio pormenorizado de los relieves musculares de los miembros de muchas de sus figuras. En su cuadro “Cristo en la cruz” hizo una exacta interpretación de la anatomía humana.

Rembrandt (1606-1669)

Pintor y grabador holandés. Fue un gran estudioso de la anatomía y su gran estudio anatómico lo realizó sobre dos cuadros titulados “Anatomía del Doctor Leyman” y “Anatomía del Doctor Tulpius” demostrando con estas obras su gran conocimiento sobre anatomía artística.

En España, hubo artistas y tratadistas que hicieron alarde del estudio y saber anatómico con sus obras. Este sería el caso de Juan Valverde de Amusco quién escribió la “Historia de la composición del cuerpo humano” en Roma en 1556, ilustrado con láminas de Gaspar Becerra. En su obra, Amusco demostraba y enseñaba lo que un buen pintor mostraba en un cuerpo con pellejo.

Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603)

Era un tratadista español que en el año 1585 publicó en Sevilla su obra titulada “De varia commesuracione para la escultura y la arquitectura”, donde uno de los capítulos lo dedica a la anatomía y a las proporciones del cuerpo humano. Su interés en dicha obra era el reproducir todos y cada uno de los elementos anatómicos con la misma importancia o valoración, lo que llevaría a una falta de armonía y naturalidad. Debemos insistir en la necesidad de saber compaginar arte y anatomía o anatomía y arte. El perfecto equilibrio se conseguiría sobre el modelo vivo como base fundamental de la naturalidad.

Gaspar Becerra (1520-1570)

Era escultor y pintor, otro gran conocedor de la anatomía humana por su experimentación con cadáveres, fue el autor de los grabados del tratado de Amusco. Sus investigaciones anatómicas están realizadas sobre dibujos. También como escultor hizo buenos estudios anatómicos sobre el barro, otorgando un gran verismo a la forma y posición de los músculos de sus figuras.

En el siglo XVIII, se produce una madurez en la ciencia anatómica, con una serie de personalidades que van a definir la relación entre anatomía y arte. Médicos y artistas se unen para crear obras ilustradas con un gran valor didáctico y pedagógico, así aparecieron los primeros tratados de anatomía artística dirigidos principalmente a las enseñanzas de Las Bellas Artes.

Bernard Siegfried Albino (1697-1770)

Era catedrático de anatomía de la universidad holandesa de Leyden (La Haya). Fue un gran investigador, y su gran aportación a la anatomía está en la publicación en 1747 de su obra “*Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*” con toda una serie de láminas ilustrativas sobre el cuerpo humano, grabadas por Baudelaire. El interés de Albino era hacer un estudio sobre las características anatómicas de los diferentes tipos de individuos.

Jacques Gamelin (1738-1803)

Pintor y grabador. Fue uno de los autores más importantes de la anatomía artística. En 1779 publicó su obra titulada “*Nueva colección de Osteología y Miología*”, donde estudiaba detalladamente el sistema óseo y muscular, enfocado a la interpretación artística. Su interés por la enseñanza de la anatomía le hizo constituir en la Academia de Bellas Artes de Montpellier un departamento dedicado a los estudios de disecciones para la buena formación de los alumnos. A partir del siglo XVIII, la anatomía entró en un periodo de decadencia, ya que la preocupación por lo clásico y la búsqueda de la belleza hizo abandonar el natural y su estudio. Tan sólo en 1848 se publicó en España la obra “*Tratado de anatomía pictórica*”, de José María Esquivel.

Todos los artistas relacionados anteriormente, a través de sus obras, lo que pretendieron fue mostrar su gran preocupación por la anatomía y su correcta aplicación e interpretación en el arte.

Tratados científicos de anatomía médica

De todas formas, tras la consulta de los tratados y dibujos antiguos, el profesor Miñarro pasó a estudiar la anatomía humana según los aportes de la ciencia más actual, es decir a través de los textos empleados en Medicina, como: el *Atlas de anatomía humana* de ROHEN, J. W. y YOKOCHI, C., el *Atlas de anatomía humana*, de NETTER, FRANK H., y el *Atlas de anatomia humana* de SOBOTTA, JOHANES y PUTZ, REINHARD V. y PABST, REINHARD, entre los más importantes.

Estudios del natural

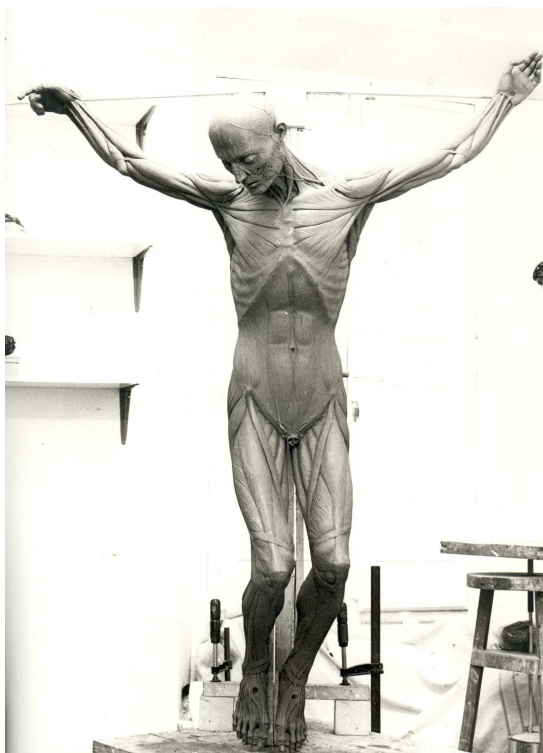
Finalmente, llevó a cabo numerosos dibujos, estudios anatómicos y consultas del natural, como paso previo a la realización del “Ecorche” y del posterior Crucificado.

Realización de una escultura anatómica “ecorché, escorticati o desollado: arte al servicio de la anatomía

Tras estudiar los trabajos de todos estos artistas interesados por la anatomía humana, el profesor Miñarro realizó una escultura anatómica, un “Ecorché, Escorticati o Desollado”. Con este trabajo previo a la realización de un Crucificado, busco refrendar todos los conocimientos adquiridos.¹⁵

Con estas ideas, comenzó en la práctica escultórica la realización, en tamaño natural de un “Ecorché” en posición de crucifixión, siempre desde el punto de vista del arte.

¹⁵ MIÑARRO LÓPEZ, Juan Manuel: *Estudio de anatomía artística para la iconografía del crucificado en la escultura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1987.



Vista frontal del ecorché.

En esta obra, el arte estaba al servicio de la anatomía. Se ponía de manifiesto que la morfología del cuerpo humano era la estructura fundamental de las formas externas y a través del análisis detallado se llegaba a una adecuada representación de la figura humana, real y al mismo tiempo, científico-artística.

La información de los puntos anatómicos del “Ecorché” ofrecían las claves de forma y proporción, de forma porque muchos accidentes óseos por su situación superficial condicionaban el modelado de una determinada región, y de proporción porque existían unas características métricas que relacionaban los tamaños de las distintas piezas entre sí y sobre todo porque marcaban referencias distales e invariables. Estos argumentos confirmaban la importancia del esqueleto.

Esquemas de proporción y composición

El método de trabajo que siguió el profesor Miñarro en la ejecución del “ecorché” obedeció a tres factores fundamentales y que fueron:

- De la técnica.
- De la medida.
- Del sentimiento.

a) De la técnica

La preparación del barro, el soporte y el armazón constituyeron la fase preparatoria a la tarea del modelado. Lo más importante fue la realización del soporte y del armazón. El soporte era una estructura en forma de cruz, y el armazón era soporte del brazo para ser fijado posteriormente sobre la cruz, formando así un conjunto estructural.

b) De la medida

En el trabajo lo que se perseguía era un conjunto armónico de las partes anatómicas del cuerpo humano, en el que se representaba el hecho concreto de la crucifixión. Por lo tanto, la relación de las partes con el todo requería la intervención de una unidad de medida o módulo. Se utilizó la cabeza como unidad principal y se consideró contenida ocho veces en la totalidad vertical de la figura. Otro aspecto importante fue la posición de los diferentes elementos de la figura con relación a su colocación en el espacio, para ello estudió lo que se denomina “composición”, es decir, las diferentes formas y accidentes del cuerpo humano, dando lugar al concepto de ritmo, que sería la relación de las partes y el todo respecto a un espacio y dinámica determinada.

c) Del sentimiento

Todo arte o hecho plástico es consecuencia de una motivación o sentimiento. Al realizar el crucificado estudió su constitución anatómica a la vez que perseguía unirlo de sentimiento y expresión con un sentido desgarrado y dramático. Así, el artista necesita

un medio, una técnica y unos métodos donde hay una intención o un ideal que responden al sentimiento artístico.

En su obra, el profesor Miñarro perseguía una representación no dramática, donde el cuerpo fuera vertical, las piernas se encontrasen flexionadas, los pies presentaran dos clavos y se situaran paralelos, y los brazos adquiriesen un ritmo curvo. La sensación de movilidad la consiguió con el giro de la cintura de manera que las rodillas se dirigiesen hacia la izquierda mientras que la cabeza se dirigía hacia la derecha para contrarrestar el desplazamiento y conseguir la sensación de equilibrio. Los brazos al no tener el mismo ritmo, originaban un gran dinamismo en la talla.

Método de trabajo. Modelado y Análisis de las Formas Anatómicas

El método de trabajo, consistió en una obra cuyo planteamiento fue el estudio práctico, a través del modelado, de la anatomía de superficie. Organizó en el espacio escultórico las dimensiones anatómicas y sus relaciones, aparte de la evolución cronológica del proceso. Así, el método de trabajo consistió en los siguientes procesos:

1. Una vez contruidos y desarrollados los principios de la estructura básica, se procedió al estudio y colocación de las principales referencias anatómicas. Para ello se analizó de modo general en toda la figura los volúmenes simplificados de los planos musculares.
2. Tras quedar planteado a nivel de volúmenes la estructura y morfología del cuerpo, haciendo hincapié en las referencias anatómicas, se podía observar la estructura cartilaginosa y ósea de la caja torácica, las referencias de la pelvis, el volumen de la espina dorsal, con sus referencias más importantes para el modelado de superficie.
3. Una vez colocado el volumen básico primario, la segunda tarea consistió en la determinación de los planos profundos, que posteriormente incidirían en el modelado de superficie, concretamente en la espalda, por la delgadez de las capas

superficiales, los músculos profundos influirían definitivamente en la forma exterior que modificaría la forma externa del modelado superficial.

4. También se analizaron aspectos relativos a las relaciones de posición e inserción concretada en la región de la axila y cintura escapular donde se originaban importantes complejos morfológicos, que para su comprensión y representación fue necesario el planteamiento estratificado de sus componentes para así explicar a través del modelado sus relaciones de posición, dirección y forma.
5. Estudiadas y representadas las características más importantes referentes al modelado del detalle anatómico estratificado de algunas zonas, pasó seguidamente al estudio pormenorizado de las capas superficiales, responsables directas de las formas externas. Para ello colocó las masas que anteriormente no había representado y que ahora dibujaban la superficie anatómica, colocó la masa del dorsal ancho, sobre los músculos profundo de la espalda, para de esta forma enriquecer el acabado anatómico, pues aún cuando no eran visibles los detalles de la fase anterior, seguían resultando patentes su existencia y correcta posición, ya que todo elemento interno tenía una proyección en la forma externa del cuerpo.
6. La última fase del proceso fue la terminación; esto incluyó la textura, donde se diferenciaba lo que era fibra muscular de aponeurosis, envolvió, con el tratamiento de modelado adecuado las principales masas y en algunas zonas estudió y representó las redes venosas superficiales y los paquetes grasos y linfáticos. También representó los rodets adiposos de la articulación de la rodilla, pues en el modelado de superficie interesaba cuando un accidente de este género podía modificar la forma externa.

Interpretación del modelo anatómico en la realización del crucificado. Anatomía al servicio del arte.

En este apartado, el profesor Miñarro realizó como base a los conocimientos anatómicos de su “Ecorché” o desollado un Cristo crucificado a tamaño natural, que tras un proceso de modelado y reproducción, fue tallado en madera de cedro y policromado al óleo.¹⁶



Boceto del crucificado.

Principios

Las características fundamentales en la ejecución de su crucificado las dividió en los siguientes principios teóricos:

- Principio de la medida (proporción y composición)
- Principio de la imagen
- Principio del mensaje

¹⁶ Ibídem.

Principio de la medida

Para comenzar la imagen de su crucificado, el profesor Miñarro utilizó como método de trabajo la determinación de un canon o módulo, que comparado con la totalidad nos relacionaba las dimensiones de las diversas partes. El módulo establecido fue la cabeza, que al igual que en su estudio anatómico previo de su “Ecorché” y comparado con el resto del cuerpo equivalía a un octavo de la altura total de la imagen. La distancia entre acromios dos módulos; la línea intertrocanterea dos módulos; longitud del miembro superior tres módulos; estableció el punto medio en la sínfisis púbica, por lo que la longitud del torso era de cuatro módulos y la de los miembros inferiores igualmente de cuatro módulos.

La proporción venía definida por la correcta relación y armonía entre las diferentes partes y el todo. La composición, era la estructura espacial que determinaba el orden establecido para el conjunto. El estudio compositivo del conjunto sería por lo tanto los tres clavos que establecían un triángulo, que encerraba e inscribía a todo el conjunto. Pero dentro de este triángulo había una serie de ritmos que modificaban la expresión y condicionan las sensaciones dinámicas.

El ritmo creado por los brazos tenía trayectorias diferentes, mientras el izquierdo era una línea tensa proyectada hacia fuera, el derecho quebraba en el codo su composición o ritmo, era curvo, además existía un ritmo interior que prolongaba la línea de este brazo hacia el eje del torso y éste a su vez a la pierna izquierda. Así, todo el cuerpo de la imagen abandonaba la línea recta, inclinándose hacia la derecha. El origen de esta inestabilidad estaría en el clavo del pie izquierdo. La idea era, que una vez interpretados estos ritmos en el crucificado, provocasen un movimiento, la expresión dramática de un hombre vivo que se debatía en la cruz: a través del esfuerzo de todo el miembro inferior izquierdo el cuerpo ascendía levantándose sobre el clavo, pero al estar los pies comprimidos por el mismo hierro, la pierna derecha no podía contrarrestar el empuje, es decir no se producía “contraposto”, por ello el cuerpo caía hacia la izquierda y lo único que podía absolver el empuje era el brazo izquierdo, que fijo en el clavo, tensaba la

extensión muscular. El brazo derecho, al absolver el empuje lateral se flexionaba ligeramente.

Este planteamiento, entre construcción métrica, composición y ritmo, fue el proceso previo al que se sometió la idea que ya estaba marcada en las directrices de trabajo. Ya se podían aplicar los conocimientos anatómicos, para que a través de una morfología concreta se pudiera reforzar la expresión, influir en la anatomía, en el comportamiento del músculo, y en su modelado.

Principio de la imagen

El principio de la imagen vendría dado por las típicas características de representación dentro de la iconografía del crucificado. Los elementos de esta iconografía, serían los aditamentos característicos en este tipo de representaciones: la distribución del cabello en la cabeza, la corona de espinas, el sudario y los clavos.

La distribución del cabello correspondería a la representación de la barba y el pelo de la cabeza, por lo que el artista recreaba en su obra una imagen muy concreta del retrato de Cristo. El pelo sería largo, peinado con raya central, facciones angulosas de pómulos salientes, ojos exostálmicos, nariz larga y afilada, frente despejada, boca con labios bien dibujados, barba poblada, dividida sobre el mentón y generalmente bífida. Estas características tradicionales de la iconografía de Jesucristo condicionaron la idea del profesor Miñarro y las trasladó a su imagen.

La representación de la corona de espinas ha tenido siempre cierto sentido de opcionalidad, interpretándose en los primeros tiempos como corona real por su carácter simbólico, pasando por un momento de representación geométrica, hasta la materialización de ramas entrelazadas con espinas. Técnicamente podía ser realizada en el mismo bloque de la cabeza o podía ser añadida como aditamento.

El sudario o paño de pureza, se ha interpretado de formas diversas a lo largo de la historia y ha ido evolucionando según el conocimiento progresivo de la anatomía y el interés del artista por representar la realidad del cuerpo humano.

Dos formulas encuentra a la hora de elegir la interpretación del paño de pureza: el paño anudado sobre sí mismo, con pliegues ordenados y cubriendo todo el desnudo alrededor de las caderas, o el modelo de sudario barroco sujetado con cuerdas y dejando al descubierto una de las caderas.

Según el boceto, Miñarro realizó un estudio sobre el paño de pureza cordiforme, pues la idea era dejar descubierta una de las caderas y muslo, para no interrumpir el desnudo. Había que tener en cuenta que el estudio del paño debía participar de la idea general de composición y movimiento de la imagen.

Principio del mensaje

En este apartado se refleja la representación de una secuencia de la crucifixión de Cristo en la cruz, lo cual quiere decir que la imagen nos debía narrar el momento que Miñarro había elegido. Se centra en una secuencia, en la que Cristo aún vivía y según los evangelios, nos quedamos en el momento en el que Cristo se dirigió a San Juan Evangelista y le otorgó a su madre.

Los momentos más difíciles y dramáticos del martirio tuvieron que producirse al intentar mantener un regular ritmo respiratorio. Por la tetanización de los músculos torácicos, la única forma posible de aliviar el tono muscular, para tomar aire, consistía en erguirse sobre los clavos de los pies, estos momentos intensamente violentos se tenían que repetir con cierta regularidad, aunque cada vez serían más penosos. Para poder hablar, el esfuerzo sería doble, pues habría que mantener la posición durante el tiempo suficiente.

Las características de posición y el momento dinámico que explicaba el profesor Miñarro al hablar de la composición estaría en función del mensaje que quería

transmitir: el cuerpo se levantaba sobre la pierna izquierda porque se disponía para hablar, este acto desencadenaba una serie de tensiones y ritmos que potenciaban la expresividad de las formas y motivaban al espectador, haciéndole participar de la secuencia que se iba a representar.

Método de trabajo

Seguidamente se explicará el proceso de análisis que el profesor Miñarro siguió en la ejecución de la imagen del crucificado. Guía fundamental del trabajo en el modelo anatómico ya realizado, siendo este una fuente de datos, que en el proceso podrán ser o no aplicados. Si a lo largo de la historia el artista se ha interesado en el cuerpo humano y en su estructura, es para después aplicarlo a sus creaciones, es decir, para su posterior interpretación.

A la hora de realizar un crucificado pueden existir según la época y los autores, dos fuentes de datos susceptibles de aplicarse aisladamente o enriquecerse de un efecto de conjunto.

Las observaciones del natural, es decir, la anatomía del hombre, como un conocimiento empírico, fruto de la experiencia visual del artista en una búsqueda por las formas humanas.

La experimentación directa en busca de estructuras desconocidas del cuerpo humano. Esto dará lugar al conocimiento anatómico que se traduce en el tratado. El artista utiliza las dos fuentes y a través de ellas llega a unas nuevas formas, que ni son del natural, ni anatómicas, es la idealización del hombre. El imaginero modifica las formas, las exagera, potencia los rasgos, provoca expresiones...

El modelado de una misma zona del cuerpo humano, puede presentar diversas estructuras con algunas variaciones, según la fuente consultada y el objetivo, dando lugar a tres principios:

- a) La real, del modelo vivo.
 - b) El modelado del natural.
 - c) La creación del natural en base a los conocimientos anatómicos, el modelo vivo es suplantado por el conocimiento anatómico.
-
- a) La primera visión, sólo se da en la contemplación de las formas vivas que pueden ser llevadas a la realidad a través de un molde, o sea, el vaciado del natural, que se ha aplicado al estudio anatómico. En este proceso no existe aportación personal del escultor. Es una traducción literal imposible de hacer a través del modelado, donde existe el análisis.
 - b) El modelado del natural, es el proceso en el que el escultor realiza las formas del modelo vivo, estas formas dan lugar al modelado del natural, y que podrán estar más o menos aproximadas a la realidad.
 - c) El otro tipo es la creación del natural, el imaginero crea la forma, a través de los conocimientos que tiene de la misma, la capacidad de retención, y la consulta de los tratados anatómicos. En esta visión, se interpreta y se traduce a la materia los conceptos de anatomía y natural. El resultado es una obra donde confluyen estos dos conceptos.

Los conocimientos anatómicos del artista, cuando se materializan están siendo interpretados a la vez que el recuerdo del natural o retentividad, esto da lugar a una obra determinada, con unas características propias.

En el crucificado que realizó el profesor Miñarro, se siguió un criterio de creación, que utilizó como bases la anatomía y el natural. Para el estudio de cualquier fragmento de la efigie se remontó a las creaciones de la escuela sevillana del siglo XVII, estableciendo comparaciones que puedan explicar el porqué de un detalle determinado y la razón por

la que nuestro biografiado prefiere manifestar ese mismo detalle en función de otras constantes.

Conclusión

Con estas dos esculturas, la del “Ecorché” y la del Crucificado, el profesor Miñarro buscó, por un lado, poner el arte al servicio de la anatomía, para estudiarla, y por otro, tras para interpretar lo estudiado, poner la anatomía al servicio del arte. Con la primera, el “desollado”, pretendió realizar un profundo estudio anatómico, para después, tras un análisis comparativo, trasladarlo a la segunda. Su objetivo, fue la realización de un estudio anatómico para la representación del Crucificado, para así poder justificar el porqué de unas estructuras e intentar que correspondiesen a una base real. Dicho Crucificado recibe culto en la actualidad bajo la advocación de “Cristo de la Paz” en la parroquia de San Luis y San Fernando del barrio sevillano de Rochelambert.

DIVULGACIÓN

Su condición de profesor universitario, así como la trascendencia pública de sus trabajos han llevado a Juan Manuel Miñarro a desarrollar una notable labor divulgadora, que para su mejor comentario organizaremos en tres apartados: publicaciones, conferencias y exposiciones.

Publicaciones

En el marco de la docencia universitaria de Juan Manuel Miñarro, las publicaciones en las que da a conocer a la comunidad científica sus investigaciones y sus trabajos juegan también un relevante papel.

En formato papel, las más destacables son:

- *Estudio de Anatomía Artística para la Iconografía del Crucificado en la Escultura*. Universidad de Sevilla, 1987.

- Como Nace una Imagen. *Boletín de la Hermandad de Nuestro Señor Resucitado*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1988.
- *Innovación Docente y Presentación HTML en Bellas Artes*. Santander (ESPAÑA). Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías de la Universidad de Sevilla. 1999.
- Exposición Sala de Puerta Oscura. Resultados Relevantes de Exposiciones, Musealización de Sitios Arqueológicos o Catalogaciones, 2000.
- “Réplica anatómica de disecciones para la enseñanza. De la policromía y elaboración de nuevas réplicas objetivas, a los modelos subjetivos: Desollado del Prof. Dr. Juan Manuel Miñarro”, en: *Materiales para la Calidad. Actas de las “II Jornadas Andaluzas de Calidad en la Enseñanza Universitaria. Desarrollo de Planes de Calidad para la Universidad”*. Volumen II. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Instituto de Ciencias de la Educación, Sevilla, 2000.
- Antonio Bautista Durán y Juan Manuel Miñarro López: *Didáctica de la enseñanza artística de la anatomía humana en Bellas Artes en, Materiales para la calidad*. Universidad de Sevilla. 2000. Pág. 31-45. ISBN: 84-931461-2-9.
- *Método de las Secciones 3D*. Santander. Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías de la Universidad de Sevilla. 2000. ISBN 84-95454-00-9
- Proyecto de innovación escultórica. *Monografías de Arte 1999-2000*. Departamento de Pintura. Universidad de Sevilla. 2000
- Talla de un soldado romano para la Hermandad del Cautivo de los Palacios (Sevilla). *Trabajos Creativos de Carácter Técnico o Artístico*, 2002.

- Exposición Sabana Santa y Hombre de la Síndone. Resultados Relevantes de Exposiciones, Musealización de Sitios Arqueológicos o Catalogaciones. 2002.
- Restauración de la Imagen de la Virgen del Rocío de la Hermandad del Rocío de Sevilla. Informes, Estudios, Trabajos y Dictámenes. 2002.
- Talla del Santísimo Cristo del Santo Entierro de Almogía (Málaga). Trabajos Creativos de Carácter Técnico o Artístico, 2002.
- Restauración de las Imágenes Titulares de la Hermandad de la Paz de Sevilla. Informes, Estudios, Trabajos y Dictámenes. 2002.
- Restauración del Cristo de la Salvación. Hermandad de la Soledad de San Buena Ventura de Sevilla. Informes, Estudios, Trabajos y Dictámenes. 2002.
- El Hombre de la Síndone: (Catálogo de la Exposición) Iglesia de Santa María la Mayor. Unicaja Fundación Ronda (Málaga) 2003.
- Sobre la compatibilidad entre la Síndone y el Sudario. Lín-teum, revista del Centro Español de Sindonología, nº 56, 2014.

En formato multimedia y digital merecen especial mención:

Título: Monografías de Arte. Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes. Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías de la Universidad de Sevilla. ISBN: 84-95454-15-7. Mayo del 2000.

Título: Proyecto de Innovación Escultórica. Método de las Secciones 3D, aplicado a la reproducción y copia a través del modelado: La fotogrametría aplicada a la innovación docente en la asignatura de modelado. Secretariado de Recursos

Audiovisuales y Nuevas Tecnologías de la Universidad de Sevilla. ISBN: 84-95454-00-9. Marzo del 2000.

Audiovisuales y Nuevas Tecnologías de la Universidad de Sevilla. ISBN: 84-95454-02-5, curso 1999-2000.

Conferencias

La circunstancia de que la mayor parte de las imágenes realizadas por Miñarro, así como sus restauraciones, estén íntimamente relacionadas con las hermandades procesionales, que a su vez arrastran el interés y la devoción de muchas personas, ha obligado al escultor a dar a conocer sus trabajos a través de presentaciones, charlas y conferencias. Entre las muchas que ha impartido podemos mencionar:

Conferencia: Los medios técnicos y materiales para una escultura policromada. Delegación de Cultura del Ayuntamiento del Viso del Alcor (Sevilla) 1985.

Conferencia: Los aspectos técnicos y formales en la realización del Cristo de las Penas. Hermandad de la Oración en el Huerto. Cabra (Córdoba) 1987.

Conferencia: El proceso de la hechura de la imagen del Santísimo Cristo de la Redención. Hermandad del Santísimo Cristo de la Redención y Nuestra Señora de los Dolores. (Málaga) 1988.

Conferencia: La pasión de Cristo y su representación en la escultura. Hermandad de Nuestro padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de los Dolores. Lora del Río (Sevilla) 1988.

Conferencia: La restauración del Santísimo Cristo del Desamparo y Abandono y Nuestra Señora de los Dolores. Hermandad del Cerro del Águila (Sevilla) 1989.

Conferencia: La restauración de la Virgen del Carmen y el niño. Hermandad de Nuestra Señora del Carmen de Bonanza. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) 1989.

Conferencia: El proceso de restauración de las imágenes titulares de la Hermandad de la Santa Vera-Cruz. Marchena (Sevilla) 1989.

Conferencia: La restauración del Santísimo Cristo de la Expiración y de María Santísima de la Esperanza. Hermandad del Santísimo Cristo de la Expiración y María Santísima de la Esperanza. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) 1989.

Conferencia: El proceso técnico y material de la restauración de la imagen del Santísimo Cristo de los Milagros. Hermandad de los Estudiantes. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) 1989.

Conferencia: El proceso técnico de la imaginería polícroma. Hermandad de Nuestro Padre Jesús de la Salud y María Santísima de la Caridad. Rota (Cádiz) 1989.

Conferencia: La Pasión de Cristo a través de la Sábana Santa vista por los escultores. Capilla del Hospital de la Santa Resurrección. Utrera (Sevilla) 1989.

Conferencia: Conservación de imágenes procesionales. Hermandad de la Estrella (Sevilla) 2002.

Conferencia: El Cristo de la Lanzada, Antonio Illanes y la escultura de su tiempo. Hermandad de la Lanzada (Sevilla) 2003.

Conferencia: El proceso de restauración de la Divina Pastora. Iglesia de San Antonio de Padua (Sevilla) 2006.

Conferencia: la Sabana Santa y el Pañolón de Oviedo, entre la Ciencia y el Arte. Hermandad del Cerro del Águila (Sevilla) 2007.

Conferencia: El dolor en el rostro de la Virgen. Centro Recreativo Cultural. Gines (Sevilla) 2008.

Conferencia: La Sábana Santa de Turín y el Sudario de Oviedo desde la ciencia y el arte. Hermandad de la Carretería. Capilla de la Carretería (Sevilla), 2009.

Conferencia: Aportaciones a los estudios de la Sábana Santa de Turín y a la imaginería en la obra del escultor Juan Manuel Miñarro. Sede Central de la Radio Televisión Andaluza de Sevilla, 2009.

Conferencia: La representación de la crucifixión: aspectos artísticos y científicos basados en los estudios de la Sábana Santa de Turín. Cofradía de las Siete Palabras. Iglesia de Santa Isabel de Portugal (Zaragoza), 2012.

Conferencia: Proceso de restauración del Cristo de la Vera Cruz. Hermandad de la Vera Cruz. Ermita de Belén, Pilas (Sevilla), 2012.

Conferencia: La representación de la crucifixión: Historia, arte y ciencia. Hermandad del Cerro del Águila. Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores (Sevilla), 2013.

Conferencia: Proceso de restauración del Santísimo Cristo de la Misericordia. Hermandad del Baratillo. Capilla de la Piedad (Sevilla), 2013.

Conferencia: La imagen de Nuestro Padre Jesús de la Puente del Cedrón en el contexto de mi obra. Cofradía de la Paloma. Capilla de la Paloma (Málaga), 2013

Conferencia: Proceso de conservación y restauración de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Palacio de Aranibar, Puerto de Santa María (Cádiz), 2014.

Conferencia: El Santo Cristo de la Universidad de Córdoba: Espejo de la Sábana Santa de Turín y del Santo Sudario de Oviedo. Parador Nacional de la Arruzafa (Córdoba), 2014.

Conferencia: Memoria gráfica del proceso de conservación y restauración de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Iglesia de Santiago el Mayor, Medina Sidonia (Cádiz), 2015.

Exposiciones

También ha dado a conocer su obra e investigaciones en una notable serie de exposiciones entre las que a modo de resumen podríamos reseñar algunas:

Exposiciones individuales

Imaginería de Juan Manuel Miñarro López. Sala Imagen. Sevilla, 1986.

Imaginería de Juan Manuel Miñarro López. Sala de Arte del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Cabra, 1989.

Primera muestra de Arte Cofrade, Munarco, Palacio de Congresos y Exposiciones de Sevilla. 1998.

Exposición de obra seleccionada en la sala de Puerta Oscura de Málaga, 2000.

Aportaciones a los estudios de la Sábana Santa de Turín y a la imaginería en la obra del escultor Juan Manuel Miñarro. Sede Central de la Radio Televisión Andaluza de Sevilla, 2009.

El Santo Cristo de la Universidad, el hombre de la Síndone. Real Círculo de la Amistad, (Córdoba), 2010.

El enigma de la Sábana Santa de Turín. Iglesia de San Martín (Sevilla), 2010.

Del Señor de las Penas al Hombre de la Sábana Santa. Museo de la Pasión.
Fundación Aguilar y Eslava. Cabra, (Córdoba), 2013.

Exposición Ingenio y Prodigio. Puerta Oscura, (Málaga), 2014.

Exposición del XXV Aniversario de la Hermandad del Cerro del Águila. Imágenes secundarias del paso de misterio .Fundación Cajasol, (Sevilla), 2014.

Exposiciones colectivas

Exposición Fin de Curso. Escuela Superior de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría.
Sevilla, 1977. (Obras: “Madurez”, “Torso”).)

XXVII Exposición de Otoño. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de
Hungría. Sevilla, 1978. (Obra: “Ana”)

XXVIII Exposición de Otoño. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de
Hungría. Primer premio de escultura de la Dirección General de la Juventud.
Sevilla, 1979. (Obras: “Cabeza”, “Pareja”, “Reposo”).)

XXIX Exposición de Otoño. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de
Hungría. Sevilla, 1980. (Obras: “Después del baño”, “Beatriz”).)

XXXI Exposición de Otoño. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de
Hungría. Sevilla, 1982. (Obra: “Retrato”)

Exposición Homenaje a Juan de Mesa. Profesorado de Escultura de la Facultad de
Bellas Artes. Universidad de Sevilla, 1982. (Obra: “Cristo”)

Exposición de los profesores de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Homenaje a Murillo en el Tricentenario de su muerte. Sevilla, 1982. (Obra: “Retrato”)

XXXII Exposición de Otoño. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 1983. (Obras: “Retrato”, “Estudio para Cristo yacente”)

XXXIV Exposición de Otoño. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 1985. (Obra: “Retrato”)

Tercera Muestra de Pintura y Escultura de la Asociación La Salle. San Fernando (Cádiz), 1985.

Artistas Sevillanos del 85. Patrocinado por la Delegación de Cultura del Ayuntamiento del Viso del Alcor. Sevilla, 1985. (Obras: “Homenaje a Francisco Buiza”, “Estudio para Cristo yacente”, “Desnudo”, “Retrato”, “El abuelo”)

Primera Muestra de Artes Plásticas de Sevilla. Monasterio de San Jerónimo de Buenavista. Sevilla, 1986.

Exposición Homenaje a Manuel Ferrand. Profesorado de la Facultad de Bellas Artes. Sevilla, 1986.

XXXVI Exposición de Otoño. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Real Maestranza de Caballería (catálogo). Sevilla, 1987. (Obra: “San Juan de Dios”.)

Exposición de Esculturas en homenaje a Álvaro. (Galería de Arte Álvaro). Sevilla, 1987.

CAPÍTULO IV

JUAN MANUEL MIÑARRO LÓPEZ: EL ARTISTA

En este capítulo vamos a intentar caracterizar el estilo de Juan Manuel Miñarro, su personal y peculiar modo de hacer escultura, sus rasgos definitorios y distintivos como escultor.

Dado que los artistas no quedan al margen de su entorno, desvinculados de su momento histórico y contexto geográfico; ya que no son entidades independientes, comenzaremos aproximándonos a los escultores sevillanos de su generación, donde encontraremos dos claras vertientes creativas, la profana y la religiosa a través de la imagería. Ambas en el caso sevillano igual de importantes, por no decir que la segunda contó con más encargos y producción. A continuación nos veremos su formación, tanto en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla como en el taller de Buiza, e intentaremos matizar la personalidad de sus maestros para advertir su influjo. Después, analizaremos propiamente su estilo, su concepto de la escultura, sus fuentes de inspiración, su lenguaje plástico y su uso de los materiales las técnicas. Seguidamente nos acercaremos al proceso creativo de sus tallas policromas. Tras este punto concretaremos a modo de síntesis sus rasgos plásticos, para después trazar su evolución y etapas. Finalmente cerraremos el capítulo con un acercamiento al trato dado por la crítica su quehacer y producción.

Juan Manuel Miñarro y los escultores sevillanos de su generación

En el ámbito de la escultura sevillana de los años en los que se formó Juan Manuel Miñarro, tanto en la Escuela Superior de Bellas Artes como en el taller de Buiza, hay una doble tendencia dentro del panorama artístico de la ciudad por un lado la profana, desarrollada por escultores, y por otro la religiosa, practicada por escultores-imagineros. Ambas sendas enmarcan generacionalmente el estilo y la producción plástica de Miñarro.

Escultores

En el campo de la escultura profana destacan una serie de escultores muy representativos de la generación de Miñarro que tienen sus antecedentes plásticos en la segunda mitad de los años cincuenta en la que la escultura sevillana se integra en las corrientes de las segundas vanguardias siendo los pioneros de la escultura moderna en Sevilla Manuel Echegoyán González, Antonio Cano Correa y Emilio García Ortiz. Entre los principales escultores encontramos a Rolando Campos, Miguel García Delgado, Jaime Gil Arévalo, Carlos Montaña, Pedro Mora, Pepa Rubio, Félix Cárdenas y Antonio Sosa.

Rolando Campos

Rolando Campos nació en Sevilla en 1947. En su producción artística cultivó la pintura, el dibujo, el grabado y la escultura. En el campo de la escultura utilizó con mucha frecuencia el hierro forjado. Tiene en el cubismo su punto de investigación e inspiración artística, no solo en su obra pictórica sino también en la escultórica así la yuxtaposición de planos y la simultaneidad de imágenes afacetadas es una de las características de su estilo. El bodegón, como temática, tiene la influencia de Picasso y Braque, adopta un carácter plástico y colorístico como se aprecia en su obra titulada *La barca*. El tema del bodegón adquiere en Rolando una plasticidad extraordinaria como puede verse en *El bodegón de la sandia*, de 1989, de hay un juego de contraposición de volúmenes y planos. Su famosa escultura *La cabra*, de 1989 se inspira en la realidad cotidiana, interpretando con gran habilidad sus planos metálicos. Una de sus obras más destacadas es *la estatua de Mozart* realizada en chapa y que actualmente se encuentra localizada en el paseo de Colón frente al teatro de la Maestranza de Sevilla.

Miguel García Delgado

Miguel García Delgado nació en Sevilla en 1957. Su obra escultórica se caracteriza por su gran clasicismo y naturalismo, tiene en la figura humana su mejor expresión,

caracterizada por su elegancia, armonía y proporción. Tiene como ideales la estatuaría egipcia y la escultura griega. En su obra destacan las series de los jóvenes, como el *Hombre herido*, *Hombre solo*, *Teseo* o los *Jóvenes de Ofiassa*. En sus figuras encontramos un profundo estudio de la anatomía y del movimiento. Domina el espacio en obras de pequeño formato como la serie *El caminante*. Entre sus obras de encargo destaca el mausoleo al torero Manuel González, de se aleja del tradicionalismo para crear un monumento funerario al modo de la estatuaría romana.

Jaime Gil Arévalo

Jaime Gil Arévalo nació en la localidad sevillana de Dos Hermanas en 1953. Su obra escultórica se caracteriza por su gran simbolismo. Es creador de importantes monumentos públicos, entre ellos podemos destacar el titulado *Evolución* de 1984 realizado en bronce y dedicado a la ciencia de la medicina. Otra de sus creaciones monumentales fue el *Monumento a la Constitución* de 1986 realizado para la localidad sevillana de Dos Hermanas con motivo del décimo aniversario de la coronación del rey de España, en la que se representa al monarca portando la Constitución Española, junto a un niño que se le acerca con una paloma y las dos hermanas nazarenas, Elvira y Estefanía, a ambos lados, símbolo de la localidad sevillana. Aparte de sus monumentos públicos también ha realizado diferentes estudios de torsos y figuras antropomórficas relacionadas con la escultura prehistórica al igual que cabezas expresionistas vinculadas a las máscaras primitivas. En el año 2008 presentó en la galería sevillana Isabel Ignacio una exposición individual que tituló la puerta del infierno y en la que se exhibían veinte esculturas de tamaño natural realizadas con varillas de hierro.¹

Carlos Montaña

Carlos Montaña nació en Sevilla en 1956. Divide su obra artística en pintura y escultura. En su obra escultórica evita la posible mecanización que conllevaría el uso de herramientas para así trabajar con las manos de de crea la propia forma pero libre de detallismo. En su obra aparecen animales como el conejo, los corazones con llamas o la

¹ PEÑA FERNÁNDEZ, Francisco: *Medio siglo de vanguardias*, Sevilla, Gever, 1994, págs. 310-312

figura del hombre, siempre relacionado con elementos vegetales y con el perro. Le interesa mucho la interconexión hombre-animal, representada en su *Colina de la memoria*, de la mano, la rosa como alegoría de la belleza, el conejo y las figuras humanas se agolpan sobre un torso mutilado de hombre. La idea de lo sumergido aparece en algunas de sus obras como la titulada *Pareja*, de 2001, que alude al bienestar y al heismo que sumergida en el agua juega inmersa con un perro. Otra obra en la que aparece la idea de lo sumergido es la titulada *Encuentro con Goya*, también de 2001. Dentro de su iconografía destacan las representaciones de animales y figuras humanas.

Pedro Mora

Pedro Mora nació en Sevilla en 1961. Es uno de los máximos representantes del denominado “arte proyectual”. La instalación es su medio más expresivo. El medio natural que rodea al hombre, la naturaleza y sus relaciones con el entorno están entre sus preocupaciones plásticas. Entre sus obras destacan *Trenza de pelo de lana* de 1991 y *Caminos de hierbas* de 1993.²

Pepa Rubio

Pepa Rubio nació en Sevilla en 1957. Su obra se puede incluir dentro del término “nuevas tendencias”. Esta artista trabajó la cerámica en su obra, aunque también utilizó materiales como la madera, el acero y el esparto para crear muchas de sus obras. Entre sus obras podemos destacar la titulada *Al fondo de la bañera* de 1997 realizada en esparto, de hay una simbiosis entre la relajación que produce la toma de un baño y la aspereza del esparto en el que esta realizada. En su obra *Tentempié* de 1999 nos presenta una malla de tela metálica en cuyo interior guarda trozos de azulejos erosionados por la acción del mar. Una de sus obras mas destacadas es la instalación para el CAAC de 1991 titulado *Ghuraba los sueños que me llevan*, y para cuya realización recogió gran cantidad de objetos abandonados por inmigrantes en las playas de Tarifa y montes cercanos. Ghuraba significa extraño, forastero o raro, en alusión al estado en el que se encuentra

² GIMÉNEZ DE ARAGÓN SIERRA, Pedro: *Escultores sevillanos del siglo XX*, Huelva, 2008, págs. 246-247.

el individuo que ha salido de su casa y su familia para vivir en un país y cultura diferente.³

Félix Cárdenas

Félix Cárdenas nació en Sevilla en 1950. Es un artista polifacético, ya que aparte de pintor y magnífico grabador también ha cultivado la escultura. Sus obras tienen un carácter íntimo y particular, siendo los temas preferidos las naturalezas muertas, los objetos que componen bodegones y las barcas. En el campo de la escultura cultivó el tema de la cabra, no como un animal agresivo sino doméstico, amable y cercano. Destaca su obra titulada *Cabra* realizada en bronce de 1992.

Antonio Sosa

Antonio Sosa nació en la localidad sevillana de Coria del Río en 1952. El mensaje de su obra es sencillo y a la vez complejo. La naturaleza como entorno y su incidencia en el hombre, es un tema muy presente en su producción con la que se enfrenta y trabaja. Entre los materiales que emplea para sus esculturas destacan materiales sencillos como la tierra, la arena, el barro y la escayola como forma de expresión primaria que se adapta con facilidad a sus grafías simples de siluetas reconocibles. Sus formas de expresión son el cono, la bola rematada por la cruz, caras, caracolas, conchas, siluetas de cabezas y moldes de vasijas, objetos relacionados con el mundo de lo primitivo. Entre sus obras destaca la instalación titulada *Escayola, ceniza y estopa*, de 1988.

Imagineros

En el campo de la escultura religiosa destacan una serie de imagineros que al igual que nuestro biografiado se formaron y completaron sus estudios en el taller de Francisco Buiza, por lo que tuvieron una formación semejante en cuanto a técnica y grafismos. En todos ellos domina el lenguaje neobarroco como forma de expresión. Entre los

³ OSUNA, Carmen: *Aproximaciones a la escultura contemporánea*, Sevilla, 2002, págs. 155-161.

principales imagineros encontramos a Luís Álvarez Duarte, Juan Ventura, Francisco Berlanga de Ávila y Augusto Morilla Delgado.

Luís Álvarez Duarte

Luís Álvarez Duarte nació en Sevilla en 1950, en una familia sin antecedentes artísticos, desde niño comenzó a modelar pequeñas figuras de barro y a realizar numerosos dibujos. Pronto abandonó los estudios primarios para ayudar a la economía familiar. Con el paso de los años compaginaba su trabajo con su asistencia como alumno libre a la Escuela de Artes y oficios, matriculándose en las asignaturas de dibujo artístico y colorido que impartía D. Armando del Río, él le ayudó en el aprendizaje del modelado, asignatura en la que no se había matriculado enseñándole conceptos como la perspectiva y la línea. Sus estudios en la Escuela los completaba con su asistencia a talleres de diferentes escultores como eran los de Francisco Buiza, Antonio Eslava y Rafael Barbero, llegando así a familiarizarse con los materiales, técnicas e instrumentos para el trabajo de la talla. Álvarez Duarte se considera un artista claramente neobarroco que refleja en sus imágenes un constante realismo y dramatismo.

En su obra se distinguen tres etapas fundamentales: La primera etapa sería una fase de experimentación, es decir, pasar a la madera sus obras modeladas en barro. A este periodo pertenecerían obras como la Virgen de los Dolores (1961). Parroquia de San José Obrero y la Virgen de Guadalupe (1967) Capilla del Rosario, respondiendo ambas imágenes a un mismo modelo femenino que repetirá posteriormente. A esta misma etapa pertenece el Santísimo Cristo de la Sed (1970) para la hermandad del mismo nombre y las figuras secundarias de José de Arimatea, Nicodemo, un soldado romano y María Magdalena (1972) para el paso de misterio de la hermandad del Buen Fin.

La segunda etapa comenzaría en 1973 que es cuando se consolida como una de las figuras principales de toda la imaginería sevillana. A esta época correspondería la Virgen del Patrocinio, que vino a sustituir a otra anterior del siglo XVIII desaparecida en un incendio. Es en este periodo cuando se produce la difusión de la obra del imaginero por toda Andalucía.

La tercera etapa sería la época de madurez y consolidación de su obra a lo largo de las décadas de los ochenta y noventa. A este periodo pertenece un Cristo Crucificado (1983). Iglesia de San José (Sevilla) y un Jesús Cautivo (1992). Hermandad de Nuestro Padre Jesús Cautivo (Sevilla).

También hay que destacar su faceta como restaurador del patrimonio cofradiero de la ciudad, podemos citar la restauración del Cristo de la Salud (1979). Hermandad de los Gitanos, la Virgen de Villaviciosa (1980). Hermandad del Santo Entierro, la Esperanza de Triana (1981) y el Santísimo Cristo de las Tres Caídas (1983). Capilla de los Marineros, la Virgen de la Angustia (1986). Capilla de la Universidad.

Dentro de la obra profana del escultor destacan retratos, temas costumbristas y monumentos como los de la bailaora sevillana Pastora Imperio (2005) y el torero Manolo Vázquez (2009). Actualmente tiene su taller de imaginería en la localidad sevillana de Gines.⁴

Juan Ventura

Juan Antonio González García, conocido artísticamente como Juan Ventura, nació en la localidad sevillana de Lora del Río en 1954. Comenzó sus primeros estudios en el colegio de San José de Calasanz de la citada localidad para posteriormente continuar con sus estudios de bachillerato que no llegó a terminar.

Algunos años más tarde se trasladó a Sevilla para matricularse en la Escuela Superior de Bellas Artes, pero al no superar el curso de preparatorio necesario para ingresar en la Escuela al suspender el dibujo decidió matricularse por libre. Allí le impartieron clase profesores de reconocido prestigio como fue el caso de Carmen Jiménez en modelado del natural o Pérez Aguilera en dibujo del natural.

⁴ DÍAZ VAQUERO, María Dolores: *Imagineros andaluces contemporáneos*, Córdoba, 1995, Págs. 99-105, 160-162. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 1992, Págs. 206-207.

Su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes la completó asistiendo como aprendiz al taller de imaginería de Francisco Buiza a quien siempre consideró su maestro y quien le formó realmente como imaginero.

Juan Ventura se considera un escultor-imaginero ya que su obra se divide tanto en escultura profana como religiosa. Es un escultor que trabaja en solitario, es decir no tiene aprendices o ayudantes que le auxilien en las labores de su taller. Actualmente tiene su centro de trabajo en la calle Reposo. Su primera obra como imaginero fue el Cristo de la Sentencia (1979) que realizó para una cofradía de Vélez Málaga (Málaga), a esta le siguieron María de Cleofás (1979). Ermita del Monte Calvario (Málaga), San Juan Evangelista (1981) Capilla de Nuestra Señora del Mayor Dolor (Sevilla), la Virgen de la Concepción (1986). Parroquia de Santiago (Córdoba), la Virgen de la Misericordia (1987). Iglesia del Carmen, Motril (Granada).

En el campo de la restauración destacan el Santísimo Cristo de las Penas (1980), la Virgen de los Desamparados (1980) y San Juan Evangelista (1980). Parroquia de Santiago (Córdoba), la Virgen de la Esperanza del Valle (1983). Parroquia de San Juan y todos los Santos (Córdoba).⁵

Francisco Berlanga de Ávila

Francisco Berlanga de Ávila nació en Sevilla en 1958 en el céntrico barrio de San Juan de la Palma, estableciéndose su familia cerca de la Casa de los Artistas, que era un antiguo corralón de había instalado diferentes talleres de escultores y artesanos, hecho que de alguna manera influiría en la vocación del futuro imaginero y que unido a la amistad de su familia con el imaginero Antonio Eslava Rubio (1909-1983) le puso en contacto con el mundo de la imaginería desde pequeño.

Los estudios primarios los cursó en varios colegios como fueron la Escuela Politécnica, los Altos Colegios y los Escolapios. Finalizados estos, hizo el bachillerato en el Instituto San Isidoro. Su interés por la escultura le hizo matricularse en la Escuela de Artes

⁵ FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther: *Artes y artesanías...*, op. cit t.III, págs. 157-159. DÍAZ VAQUERO, María Dolores: *Imagineros andaluces...*, op. cit., pág. 172.

Aplicadas y Oficios Artísticos en el curso 1972-1973 para pasar posteriormente al Pabellón de Chile de estuvo hasta 1975. Durante su estancia en la Escuela recibió clases de modelado, dibujo del antiguo y talla en madera entre otras disciplinas. Allí conoció a Carlos Bravo Nogales profesor de policromía y dorado y que le ofreció entrar a trabajar en su taller como aprendiz. Este fue su primer maestro que le enseñó los aspectos técnicos de la talla. Tras su paso por el citado taller entro como oficial en el del escultor Francisco Buiza de comenzó su segundo aprendizaje y perfeccionamiento de lo que sabía e igualmente supuso un conocimiento de toda una serie de técnicas nuevas para él. En el taller también había otros aprendices de imaginería como eran Juan Ventura, Luís Álvarez Duarte, Augusto Morilla y Juan Manuel Miñarro.

Francisco Berlanga tenía una excelente relación profesional y personal con Buiza, tanto es así que a la muerte del escultor su viuda traspasó a Berlanga el taller quien se encargó de terminar los trabajos pendientes y los que ya habían sido contratados.

Su primera obra fue una Virgen del Carmen (1983) para la iglesia sevillana de Omnium Sanctorum, le siguieron el titular de la cofradía de la Oración en el Huerto de Algeciras, el ángel que lo acompaña y una dolorosa (1987), la Virgen de la Amargura (1988) de Ceuta, la Virgen del Dulce Nombre (1990) de Puente Genil o la Virgen de la Salud (1992) de Palma de Mallorca. Dentro de la iconografía de santos destaca un San Román (1998) Iglesia de Santa Catalina (Sevilla).

En el campo de la restauración podemos mencionar el Cristo de la Peña de Guadalcanal (1983), el Cristo de la Veracruz de Gines (1983), el misterio de la Presentación al Pueblo de la hermandad de San Benito (1983) o los apóstoles del misterio de la hermandad del Beso de Judas (1987).⁶

Augusto Morilla Delgado

Augusto Morilla Delgado nació en la localidad sevillana de Utrera en 1953, trasladándose a los pocos años con su familia a Sevilla. Durante sus primeros años

⁶ FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther: *Artes y artesanías...*, op. cit., t. III, pág. 132. DÍAZ VAQUERO, María Dolores: *Imagineros andaluces contemporáneos*, Córdoba, 1995, Págs. 165-167

estudió en el colegio público de Heliópolis y más tarde en el colegio parroquial del Corpus Christi. Tras su formación escolar, se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios, estudios que compaginaba con su aprendizaje en el taller de Carlos Bravo Nogales. Posteriormente entró como aprendiz en el taller de Francisco Buiza.

En 1972 ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, teniendo ya una buena formación escultórica tras su paso por la Escuela de Artes y Oficios y su aprendizaje en los dos talleres anteriormente mencionados. En la citada Escuela y dada su anterior formación colaboró con profesores como Antonio Gavira o Juan Abascal que le cedieron trabajos.

Se trasladó a París para ampliar sus estudios artísticos y tras regresar a Sevilla continuó con sus estudios universitarios aunque no llegó a terminar la carrera, ya que en 1976 instaló su propio taller.

Augusto Morilla se considera escultor-imaginero, su obra se divide en profana y religiosa. Ha realizado numerosas exposiciones de ha conseguido diferentes premios como el concedido por la Facultad de Bellas Artes de Sevilla y otro por la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en sus conocidas Exposiciones de Otoño.

Dentro de su obra profana, que siempre es de carácter figurativo trata sobre temas sociales y costumbristas. También ha realizado obras dedicadas a cantaores de flamenco como el monumento a Antonio Mairena (1989) o destinadas a gremios de artesanos, como el Monumento al Alfarero (2008) en el barrio de Triana. En su producción religiosa, sus primeras obras se reducen a imágenes de pequeño formato, concretamente unos angelitos que decoran la canastilla del paso de misterio de la hermandad de San Benito, encargo traspasado por el maestro Buiza a Morilla. En el campo de la imaginería procesional, su primera obra fue el Cristo del Perdón (1983), se trata de un crucificado para la parroquia de la Inmaculada Concepción de la localidad sevillana de Alcalá de Guadaira, dos años después hizo la dolorosa que lo acompaña. Otras obras dignas de mención son un Cristo Yacente (1990) para la parroquia de la localidad de

Alcázar de San Juan (Ciudad Real) y el misterio de la Sagrada Entrada en Jerusalén (1990) para la localidad sevillana de Las Cabezas de San Juan.⁷

Formación

La formación de un artista pone los pilares sobre los que construirá su estilo y su obra. En Sevilla, durante la segunda mitad del siglo XX, momento al que se vincula Juan Manuel Miñarro, los estudios artísticos, y en especial los superiores, habían sido reglados por el Estado y en gran medida asumidos por éste. Por esta razón los cursó en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. No obstante su interés por la imagería, una especialidad de la Escultura que desde la caída del Antiguo Régimen estaba en crisis y marginada de las enseñanzas oficiales, a pesar de los intentos que la Escuela de Bellas Artes sevillana había hecho por recuperarlas, le llevó a aprender sus secretos en el taller de un afamado imaginero local, Francisco Buiza Fernández, heredero de una larga tradición que se remontaba al Barroco.

Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría

La formación artística del profesor Miñarro comenzó en el año 1973 en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y se prolongaría hasta 1978, año en el que terminó sus estudios. Los estudios que se impartían en la Escuela constaban de cinco cursos académicos: el primero era el de preparatorio, los tres siguientes eran los de la especialidad elegida, que en este caso fue la sección de escultura y finalmente el último curso que era el de profesorado y que le capacitaba para ser profesor de dibujo.

El curso de preparatorio era común a pintores y escultores. Este curso estaba pensado para que los alumnos en función de las asignaturas que se impartían pudieran elegir posteriormente la sección que mas les gustara, esto era o bien pintura o bien escultura. Las asignaturas que se impartían y su profesorado eran las siguientes: Liturgia y Cultura Cristiana (Rafael Bellido Caro y Juan Martínez Liñán), Dibujo del Antiguo y Ropajes

⁷ DÍAZ VAQUERO, María Dolores: *Imagineros andaluces...*, op. cit., págs. 177-178. FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther: *Artes y artesanías...*, op. cit., t.III, págs. 180-181

(Amalio García del Moral), Preparatorio de Modelado (Antonio Gavira Alba) y Preparatorio de Colorido (Francisco Maireles Vela).

En el primer curso de la sección de escultura las asignaturas que se impartían y su profesorado eran: Dibujo del Natural (Miguel Pérez Aguilera), Anatomía Artística (Juan Abascal Fuentes y José Romero Escassi), Modelado (Julián Ortiz Ramírez), Talla Escultórica (Antonio Cano Correa).

En el segundo curso de la sección de escultura las asignaturas que se impartían y su profesorado eran: Dibujo del Natural (Miguel Pérez Aguilera), Modelado y Composición (Carmen Jiménez Serrano), Perspectiva (Juan Cordero Ruiz), Talla Escultórica (Antonio Cano Correa), Historia General de las Artes Plásticas (José Hernández Díaz).

En el tercer curso de la sección de escultura las asignaturas que se impartían y su profesorado eran: Dibujo del Movimiento (Francisco Borrás Verdera), Modelado y Composición (Carmen Jiménez Serrano), Talla Escultórica (Antonio Cano Correa), Teoría e Historia de la Escultura (Antonio Sancho Corbacho).

En el curso de Profesorado de Dibujo las asignaturas que se impartían y su profesorado eran: Pedagogía del Dibujo (Manuel Álvarez Fijo), Dibujo Geométrico y Proyecciones (Juan Cordero Ruiz y Rosa Garcerán Piqueras), Dibujo Decorativo (Francisco García Gómez) y Ampliación de las Artes Plásticas en España (Antonio Sancho Corbacho y Manuel Álvarez Fijo).

Taller de Francisco Buiza Fernández

La formación artística de Miñarro en la Escuela Superior de Bellas Artes, la completó con su asistencia al pequeño estudio-taller del escultor Francisco Buiza Fernández que se encontraba en la casa de los artistas, en la plaza de San Juan de la Palma de Sevilla.

Francisco Buiza fue un artista autodidacta, se formó en diferentes talleres como aprendiz terminando en el del escultor Sebastián Santos Rojas al que siempre consideró su maestro y del que aprendió entre otras cosas la fórmula de la policromía y la patina. Fue un artista que se formó en la posguerra lo que hizo que transmitiese a sus obras esa gran fuerza, brusquedad e intensidad que reflejaba en la anatomía de sus imágenes, por haber sufrido las vivencias de la guerra civil. Su modelo de referencia en su imaginería era Juan de Mesa.

El profesor Miñarro conoció a Francisco Buiza a través de Juan Ventura que era compañero de estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes, estaba matriculado como alumno libre en las asignaturas de dibujo del natural que impartía Miguel Pérez Aguilera, modelado y composición que impartía Carmen Jiménez Serrano y talla escultórica que impartía Antonio Cano Correa. Al comentarle Miñarro que le gustaba la imaginería este le dijo que él trabajaba como aprendiz en el taller de Francisco Buiza y se ofreció a presentárselo⁸. El conocer al maestro Buiza fue para Miñarro fundamental, tanto en su formación como en su obra, tanto es así que de no haberlo conocido no sabe si hubiera llegado a hacer imaginería, ya que aunque le gustaba, lo consideraba algo accesorio de la escultura, y no para dedicarse a ella totalmente.

El profesor Miñarro estuvo en el taller del maestro Buiza en dos etapas, la primera fue durante 1978-1979 en las que sus visitas al estudio comenzaron a ser frecuentes e iniciaron su primera relación artística.

La segunda etapa fue durante 1980-1981 en la que llegó a tener un trato más directo, tanto desde un punto de vista artístico como de amistad. Asistía asiduamente al estudio y colaboraba con el maestro en sus trabajos, prolongándose esa etapa hasta 1983 año en el que falleció el maestro.

Buiza era una persona de un carácter fuerte y mostraba su genio cuando el trabajo no se hacía con corrección. Quizás el motivo de ese carácter estuviese influido por un

⁸ MARTÍNEZ LEAL, Pedro Ignacio: *Francisco Buiza: escultor e imaginero (1922-1983)*, Sevilla, Ed. Guadalquivir, 2000, pág. 337.

accidente de circulación que lo dejó minusválido e imposibilitado para hacer ciertos trabajos.

En sus enseñanzas impartía las tradicionales de la escultura y la imaginería: el modo de cortar la madera, el desbastado, el ensamble de la figura, las técnicas y procedimientos de la talla, el estofado y decoración de la figura, moler los pigmentos, elaborar colores al aceite y al temple, modelado del barro...etc. Otra de las cosas en las que hacía especial hincapié era en el cuidado y tratamiento de las herramientas con las que se trabajaba. Buiza le inculcó el amor a la madera, a la herramienta, al oficio y los procesos de taller. Con sus enseñanzas, el profesor Miñarro unió lo académico aprendido en la Escuela, con el oficio aprendido en el taller, es decir, completó la teoría con la práctica.

Estilo

En el presente apartado vamos a estudiar los distintos aspectos conceptuales y técnicos que Juan Manuel Miñarro, como la mayoría de los escultores, tiene en cuenta a la hora de concebir y ejecutar sus obras.

Concepto

En los primeros años del siglo XX se desarrolló en la escultura sevillana la estética del realismo inaugurada por el escultor Antonio Susillo a finales del siglo anterior. La incidencia del realismo en la imaginería de estos años fue escasa, manteniéndose en esta faceta escultórica el eclecticismo del siglo XIX. Joaquín Bilbao formado artísticamente con Susillo fue el único escultor que irrumpió en la imaginería procesional con un estilo claramente naturalista y sin concesión alguna a la tradición imaginera de la ciudad. El ejemplo más representativo lo encontramos en el primitivo Cristo atado a la columna (1916) de la hermandad de las cigarreras. Pero sería a raíz de la ejecución del grupo de sayones (1922) que acompañaban al Cristo de la coronación de espinas de la hermandad del valle cuando plantea en la composición del conjunto una escenografía claramente neobarroca que marcará la pauta de los pasos de misterio que realizará posteriormente

Antonio Castillo Lastrucci formado también en la estética del realismo y que servirá de puente al neobarroco contemporáneo que se impondrá progresivamente a lo largo del siglo XX.

La segunda mitad del siglo XX es la época del auge y posterior expansión del estilo neobarroco que llegará hasta nuestros días. Este se consolida a partir de la postguerra enlazando directamente con la tradición imaginera andaluza. Las nuevas imágenes realizadas en sustitución de las destruidas durante la guerra civil se ejecutaban casi siempre siguiendo los rasgos formales de las esculturas desaparecidas, trayendo como consecuencia la implantación de esta estética, ya que al periodo barroco pertenecían la mayoría de las imágenes destruidas. Así la ideología imperante propugnó una vuelta a los valores de la tradición, en lo que se refiere a la imaginería procesional y que no eran otros que los desarrollados en el barroco.

El ambiente ideológico de la época determinó que las hermandades y cofradías exigiesen a los escultores e imagineros la realización de tallas conforme a los postulados tradicionales, es decir, siguiendo los esquemas compositivos y formales del barroco. Todo esto trajo como consecuencia la implantación de una estética oficial basada en la obra de los grandes maestros del barroco andaluz como Montañés, Mesa y Roldán anclada en la tradición y en la que difícilmente cabían innovaciones formales. Un fenómeno muy habitual de la imaginería de la postguerra fueron las copias con mayor o menor fidelidad de las imágenes desaparecidas destacadas por su calidad, valores iconográficos y carácter devocional. La copia minuciosa de la imagen devocional es un fenómeno de la imaginería de la segunda mitad del siglo XX que es la que se mantiene en la actualidad y que se ajusta a imágenes concretas de gran valor devocional como pueden ser Jesús del Gran Poder o la Esperanza Macarena.

La línea estética en la que desarrolla su obra Juan Manuel Miñarro es claramente neobarroca, es decir, aquella que sin caer en la copia o en la inspiración de una determinada imagen devocional, reinterpreta y reelabora desde un punto de vista formal, compositivo e iconográfico el estilo de los grandes maestros del realismo barroco

andaluz, siendo las figuras de Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa sus referentes mas habituales.

En sus imágenes se percibe un lenguaje novedoso y un estilo personal aún dentro de la tradición barroca, con gran interés por innovar sin desmarcarse de la tradición. Entre sus aportaciones más personales encontramos sus logrados estudios anatómicos, la incorporación del retrato en los personajes secundarios como innovación plástica y la idealización de los rostros, característica esta que le incluye dentro de los escultores neobarrocos sevillanos.

Los temas iconográficos de este concepto neobarroco de su imaginería son los tradicionales de la iconografía cristiana impulsados por la reforma del Concilio de Trento, es decir, representaciones cristíferas (cautivos, atados a la columna, nazarenos, crucificados, yacentes y resucitados) marianas (dolorosas), santos y figuras secundarias de los misterios procesionales.

Dentro de los artistas más representativos de nuestra imaginería neobarroca contemporánea podemos destacar a los imagineros Luís Álvarez Duarte y Antonio Joaquín Dubé de Luque, a los que se sumaría de modo ejemplar aparte el profesor, escultor e imaginero Juan Manuel Miñarro.

Fuentes para la creación artística

Aunque en teoría la inspiración del artista viene de las Musas, como decía Picasso, “[...] prefiero que cuando vengan me pillen trabajando”. Además, el artista, para hacer realidad su idea inicial, tiene que elaborarla concienzudamente. En consecuencia, la creación artística exige preparación, estudio, análisis y para ello el artista cuenta con diversas fuentes. En el caso de Miñarro las agruparemos en tres bloques, bibliográficas, los maestros del pasado y el natural.

Fuentes bibliográficas

El profesor Miñarro es un escultor con una sólida formación académica y artística. Su biblioteca personal es muy voluminosa debido a su nivel formativo y a su labor como docente en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Las consultas constantes a su biblioteca suponen gran parte de su inspiración para la creación artística.

Entre los textos presentes en ella podríamos citar libros de temas religiosos, de historia del arte, de materiales, de restauración y sobre todo los que versan sobre tratados técnicos de anatomía.

1.- Libros de temas religiosos

- La pasión de la Virgen (Fernando Moreno Cuadro)
- Los evangelios apócrifos (Aurelio de Santos Otero)
- Sevilla mariana (Juan Martínez Alcalde)
- Iconografía del arte cristiano (Louis Réau)
- Un judío marginal: nueva visión del Jesús histórico (John P. Meier)
- Iconografía de los Santos (Juan Ferrando Roig)
- Así mismo, sería de reseñar entre sus fuentes más importantes los estudios realizados sobre la Sábana Santa, con las que ha contado para la iconografía de sus interpretaciones cristíferas.
 - La Sábana Santa de Turín: su autenticidad y trascendencia (Manuel Solé)
 - Historia de la Sábana Santa (Manuela Corsini de Ordeig)
 - Historia del sudario de Cristo (Manuela Corsini de Ordeig)

2.- Libros de Historia del Arte

- Imagineros Españoles (Bernardino de Pantorba)
- Escultura e imaginería (Daniel Pineda Novo)
- La obra escultórica de Miguel Ángel (Eugenio Battisti)
- Miguel Ángel escultor (Umberto Baldini)

- El escultor Gregorio Fernández (Juan José Martín González)
- El arte y el hombre (René Huyghe)
- El barroco (Fernando Checa Cremades, José Miguel Morán Turina)
- El alma de la madera: cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga (Juan Antonio Sánchez López)
- Juan de Mesa (Enrique Pareja López)
- Pedro Roldán (Enrique Pareja López)
- Martínez Montañés (José Hernández Díaz)
- Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán (Celestino López Martínez)
- Francisco de Ocampo: maestro escultor 1579-1639 (Antonio Martín Macías)
- El arte de la pintura (Francisco Pacheco)
- El crucifijo y el arte (Anselmo Gascón de Gotor)
- Rubens (Giovanni Stepanow)
- El crucificado en la Semana Santa sevillana (Antonio de la Banda y Vargas)

3.- Libros de materiales

- La talla: escultura en madera (José María Teixidó)
- La madera: origen, explotación y aplicaciones del más antiguo recurso natural (Hugh Johnson)
- Manual completo de la madera, la carpintería y la ebanistería (Albert Jackson y David Day)
- La madera: clases y características (David Jonhston)
- Guía completa de escultura, modelado y cerámica (Barry Migley)

4.- Libros de restauración

- Teoría de la restauración y unidad de metodología (Umberto Baldini)

5.- Tratados técnicos

- Atlas de anatomía humana (Johannes Sobotta)

- Atlas ilustrado de anatomía (Adriana Rigutti)
- El arte de interpretar el rostro: guía práctica de fisiognomía (Simón G. Brown)
- El rostro y la personalidad: inteligencia, carácter y aptitudes (Julián Gabarre)
- El lenguaje del rostro: una fisiognomía científica y su aplicación práctica a la vida y al arte (Fritz Lange)
- Escuela de dibujo de anatomía: humana, animal, comparada (Andrés Szunyoghy)
- La escultura: procesos y principios (Rudolf Wittkower)
- La anatomía y los anatomistas españoles del renacimiento (Luís Alberti López)
- Historia de la composición del cuerpo humano (Juan Valverde de Hamusco)
- Anatomía artística del hombre: compendio de anatomía ósea y muscular (Arnold Moreaux)
- Anatomía humana: aparato locomotor, tronco, cabeza y cuello (Francisco Orts Llorca)
- Anatomía humana (M. Latarjet)
- Anatomía de superficie: puntos de referencia anatómicos (Martín Sánchez Brezmes)
- Atlas fotográfico en color de anatomía macroscópica humana: cabeza, cuello y tórax (Zaccaria Fumagalli)
- Varia commensuración para la escultura y arquitectura (Juan de Arfe y Villafañe)
- Anatomía artística del cuerpo humano (Jeno Barcsay)
- El desnudo: un estudio de la forma ideal (Kenneth Clark)
- Andrés Vesalio: su vida y su obra (José Barón Fernández)
- Los signos de la muerte en los crucificados de Sevilla (Antonio Delgado Roig)

Los maestros del pasado

La otra gran fuente de su actividad creativa se la ofrece la escuela de imaginiería hispana, tanto del pasado como del presente.

Entre los imagineros pretéritos destacan los maestros sevillanos del siglo XVII, comenzando por Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa, aunque también ha ido ampliando el campo de sus fuentes hacia la escuela castellana encabezada por Gregorio Fernández.

También cuenta con las aportaciones de otros maestros de nuestra imaginería contemporánea como Francisco Buiza Fernández y Luís Ortega Bru.

El natural

Finalmente, el estudio del natural será una de sus fuentes principales para realizar los trabajos de imaginería. Para el mismo recurrirá a conocidos que en muchas ocasiones encarnarán retratos individualizados para las imágenes secundarias de sus misterios procesionales.

El lenguaje plástico

La obra de imaginería del profesor Miñarro, de clara estética barroca pero que cronológicamente se enmarca dentro del estilo neobarroco, recoge los distintos aspectos teóricos y técnicos que intervienen en la realización de una la escultura a la hora de ejecutar sus imágenes. Mediante el uso de un lenguaje plástico muy concreto refleja cada concepto en cada una de sus obras como puedan ser el volumen, el modelado, el movimiento o la expresión.

Estos conceptos plásticos los refleja Miñarro en unas ocasiones de manera individual o conjunta para así poder definir el objeto escultórico y como abordarlo para acceder a su análisis. Él asienta las claves para el estudio de los volúmenes en el espacio y su lenguaje plástico particular. Resalta entre otros aspectos como inciden en nuestra percepción aspectos formales como son la materialidad, la composición, el tamaño, la terminación y la ubicación entre otros factores, teniendo siempre en cuenta los aspectos iconológicos y su contexto artístico en muchas de sus obras como puedan ser cautivos, flagelados, nazarenos, crucificados, yacentes, resucitados y dolorosas.

Los principios o fundamentos del lenguaje escultórico, los podemos definir como los conceptos en los que se apoya el escultor a la hora de desarrollar su labor de creación.

El volumen

El volumen escultórico se contempla a través de la forma y a través de la superficie-forma se produce la sensación de espacio ocupado que sería el volumen. En la forma aparecen elementos como el color y la textura de la superficie. Los volúmenes de superficies curvas, normalmente convexas se aproximan al aspecto corporal del hombre. De este modo, la corpulencia de una escultura determina el tratamiento exhaustivo del volumen, combinando las curvas con movimientos de flexión. La escultura es una realidad volumétrica tridimensional. La percepción del volumen y el recreo en las superficies invitan al tacto por parte del espectador, ya que la vista no es suficiente para determinar si las formas son blandas o tersas. Cuando se expresa la realidad humana la base corporal del hombre es la carne, que se caracteriza por su blandura, es decir, si lo terso aleja, lo blando aproxima.

La imagen de la Virgen del Buen Aire que el profesor Miñarro talló para el nuevo Seminario Metropolitano de Sevilla, copia de la existente en el Palacio de San Telmo, obra del escultor Pedro Duque Cornejo, es una obra que se caracteriza precisamente por su gran volumetría. La imagen se encuentra sentada sobre un trono de nubes rematada con cinco caras de querubines y de dos ángeles de cuerpo entero sujetan el ampuloso manto que cae sobre su espalda. La imagen coge al Nino Jesús con su mano izquierda mientras que con la derecha sujeta una carabela. La volumetría de la imagen viene dada principalmente por los dos elementos principales de la figura, por un lado la ampulosa nube, de acentuado aspecto algooso y por otro la túnica y manto que con su colorido estofado, su textura de brocado y sus numerosas curvas y pliegues rodean toda la figura.

Las formas

Las formas que intervienen en la escultura han llegado a clasificaciones y tipologías que definen los estilos, sobre todo en el tratamiento de la figura humana. El primero es el perfil. En la cabeza hay una serie de elementos que determinan la fisonomía de la escultura: el cabello, los ojos con sus distintas variantes o tipologías como puedan ser redos o rasgados, la nariz, los labios y la boca fundamentales en la expresión. En la zona del tórax y el abdomen hay zonas como los pectorales y el pubis que vienen delimitados mediante pliegues y arrugas. La rodilla es un elemento fundamental porque es el punto de flexión para las distintas posturas del cuerpo. El pie con sus distintas posiciones como por ejemplo la planta levantada para indicar la actitud dinámica. El vestido también tiene importancia tanto por la disposición del mismo sobre la escultura como por la forma y disposición de los pliegues.

El Santísimo Cristo de la Redención que Miñarro talló para la Parroquia de San Juan de Málaga tiene una serie de formas de cierta singularidad. La cabeza carece de corona de espinas, el cabello aparece con una raya central que lo divide en dos mitades, mientras un mechón cae sobre el pecho derecho el otro otra se peina hacia atrás. Los ojos de suave modelado aparecen cerrados, la nariz ligeramente afilada, los labios cerrados y los pómulos muy marcados. El tronco es de una gran esbeltez de se observa un conseguido modelado de las costillas y la musculatura del abdomen. La flexión de las piernas la resuelve sobreponiendo el pie derecho sobre el izquierdo. El sudario que tapa la zona púdica deja a la vista la zona inguinal de la imagen.

El modelado

La finalidad de la escultura es la representación de una figura en tres dimensiones, así el objeto escultórico es sólido, tridimensional y ocupa un espacio. Este proceso creativo es el modelado. El escultor puede realizarlo quitando materia de un bloque para obtener una figura, o añadiendo material blando para lograr las formas deseadas. Al primer proceso se le llama esculpir, y se realiza sobre materiales duros como la piedra o la madera, y al segundo modelar y se obra sobre arcilla o cera. Inicialmente, el modelado

pertenece al campo de la escultura, es un procedimiento auxiliar de aquella. El modelado es la primera fase del momento creativo, es decir, se refleja en el barro (boceto) la idea final que tendrá la futura escultura en cualquiera material elegido como pueda ser madera, piedra, mármol o bronce. No obstante, en el caso del bronce, el molde de fundición se realiza sobre un modelo cuya factura final se ha resuelto mediante el modelado, por lo que traspone todas sus peculiaridades lingüísticas y técnicas, que según las épocas históricas han sido mejor o peor valoradas, pero que han sacado al modelado de su condición de proceso iniciático y proyectivo, para darle la de solución escultórica final.

Nuestro biografiado, en su condición de imaginero, resuelve sus obras esculpiendo, tallando, sobre la madera, pero recurre al modelado para sus estudios preparatorios, bocetos y maquetas, como el interesante Niño Jesús, propiedad del artista. Se trata de una imagen modelada en barro, que para su conservación fue cocida y posteriormente embellecida con la policromía, que es un interesante testimonio del manejo de los recursos del modelado por parte de Miñarro. Esta pieza, de marcado carácter infantil, pertenece a una tipología que en Sevilla ha sido muy cultivada en madera policromada. El niño de gesto travieso, revoltosa postura y ondulada cabellera recuerda a los modelos montañesinos. Es una figura rolliza con frente despejada, cejas arqueadas, ojos almendrados y labios carnosos entreabiertos. La blandura del material permite remarcar con un suave modelado el dibujo y los plegamientos de la piel subrayando la tersura de la anatomía infantil, todo ello consolidado por la armonía de la composición. Compone la figura en zigzag de un claro ritmo helicoidal que se retuerce en la cuna con un esquema asimétrico. La policromía la aplica en tonos nacarados.

Las proporciones

El tamaño, el peso y la proporción son aspectos fundamentales de una escultura. Así el tamaño de la misma ira en función de la distancia que la separa del espectador. Todo sistema de proporciones, independientemente del tamaño de la obra, responden a las del cuerpo humano y más concretamente al masculino que al femenino, por entenderse más perfecto. De las proporciones se pasa a la forma, así el cuerpo masculino se vincula con

la línea recta y el cubo y el femenino con la cilíndrica y globular. En la antigüedad clásica, Policleto fue el gran teórico de las proporciones y en su tratado, el Canon, decía que en las proporciones del cuerpo humano las partes estaban relacionadas con el todo, es la llamada teoría de la armonía general. Otros teóricos como Lisipo o Vitruvio entendían como sistema perfecto de proporciones el número de veces que entraba una cabeza en la altura del individuo (entendiéndose desde el mentón hasta el nacimiento del cabello). Durante el Renacimiento Leonardo da Vinci llegó a la conclusión de que no se podía hablar de un sistema fijo de proporciones, ya que todos los individuos eran diferentes y estas variaban en función de la edad y el sexo. Los términos proporción y desproporción son conceptos constantemente enfrentados en la escultura.

Para los imagineros existe una preocupación en lo que respecta al canon de proporción en sus obras, esta obedece al llamado módulo clásico, es decir al marcado por la estatuaría clásica de las ocho cabezas. No obstante este canon sufre ligeras variantes en función al lugar de valla a ir destinada la escultura, es decir, si es para un altar o para procesionar. Las medidas mas usuales son las marcadas por la llamada “Sección Áurea” así como las pautas expresadas por Leonardo da Vinci en su Tratado de la Pintura. A estas fuentes el profesor Miñarro añade los tratados de Luca Pacioli o Alberto Durero, lo que demuestra que en la imagen sagrada existe un verdadero estudio de proporciones. Este análisis de las proporciones, da idea de la humanización de la imagen sagrada, basándose siempre en la armonía de unas proporciones en la que la medida de todo es el hombre. No obstante las consultas del natural también constituyen una fuente de información para el estudio de las proporciones.

Para este apartado pondremos como ejemplo a Nuestro Padre Jesús Flagelado, que nuestro imaginero talló para la Catedral de Ceuta. En esta imagen hace un acertado estudio sobre las proporciones anatómicas de la figura. Es una imagen de tamaño natural de hace un logrado estudio anatómico del cuerpo humano a través de las tensiones y volúmenes escultóricos. Las proporciones forman un conjunto armónico de las partes con respecto al todo. La altura de la imagen va en plena correspondencia en cuanto a la volumetría, medidas y las diferentes partes anatómicas que la componen, como es la cabeza, tronco y extremidades.

El movimiento

Los conceptos de movimiento y reposo son dos ideas contrapuestas pero muy presentes en la representación escultórica. Las esculturas que personifican a dioses y héroes suelen representarse en actitud de reposo o quietud para impresionar al espectador y así transmitir el ideal religioso o político. En el estado de reposo la figura se encuentra relajada. Las formas onduladas se utilizan para sugerir movimiento como pueden ser los pliegues de la ropa y el cabello, así mientras el reposo exige formas rectas y verticales el movimiento utiliza lo ondulado. Otra de las formas con las que la escultura sugiere el movimiento es mediante un recurso llamado contraposto, es decir, que cuando una parte se mueve la otra sostiene. Cuando una pierna avanza la otra sostiene el cuerpo y los brazos hacen lo propio mientras la cabeza gira. Las posiciones inestables son otra forma de sugerir movimiento como el levantar la planta del pie del suelo en actitud de iniciar la marcha, el apoyo de un solo pie con ritmo de danza o el giro de la figura en sentido helicoidal. Las esculturas que representan situaciones dramáticas de tensión o esfuerzo el inicio del movimiento se adivina en los rostros de irritación de las mismas.

La imagen de Nuestro Padre Jesús de la Humildad, que Miñarro talló para la hermandad sevillana del Cerro del Águila es una imagen de un carácter claramente dinámico. Se trata de un Nazareno con la cruz a cuestas. La imagen presenta una actitud dinámica o de marcha que viene dada al adelantar la pierna derecha con respecto a la izquierda provocando un ligero contraposto. Esto va unido a la forma de coger la cruz y el ligero giro de la cabeza a la izquierda.

El acabado

El acabado de una escultura es lo que se entiende cuando una figura ha sido terminada. Hay que tener en cuenta que cuando una escultura va a ser contemplada de cerca por el espectador requiere un acabado perfecto en cuanto a sus formas, detalles y pulido, cosa contraria ocurre con aquellas que se encuentran más alejadas del espectador y que no necesitan de tanta minuciosidad. Un boceto es algo inacabado ya que se trata de un

estudio previo de una futura escultura que si será definitiva, por eso no es necesario un acabado perfecto aunque sean obras terminadas en su proceso. El acabado persigue la perfección y el preciosismo de la superficie escultórica como resultado final y en cada género escultórico es diferente en función del material que se use según sea madera, piedra, mármol o bronce. Una de las características de la escultura es que puede ser apreciada por el tacto percibiendo así su acabado y modelado.

La Dolorosa que bajo la advocación de María Santísima Inmaculada Madre de la Iglesia se encuentra en la Basílica Pontificia de San Miguel de Madrid, es una obra de una gran perfección técnica en cuanto a su talla y acabado. Los rasgos de la imagen son de un gran naturalismo por su perfecta terminación y que se resumen en dos aspectos fundamentales, por un lado por su lograda policromía en tonalidad clara y mate, que le imprime gran naturalidad y por otro el acertado uso de los complementos postizos que le imprimen un gran realismo a la talla como es el caso de los ojos y lágrimas de cristal y las pestañas postizas. Las manos son de una gran expresividad e igualmente presentan una perfecta terminación de la madera tanto en el tallado como en la policromía.

Los ropajes

Los ropajes son el complemento de toda escultura, a excepción de la clásica en que predominaba el desnudo. En ocasiones corresponde a modas históricas. El vestido puede ocultar o insinuar el cuerpo. En algunos casos hay una cierta autonomía entre la figura y el vestido siendo este último tan ampuloso que cubre toda la figura permaneciendo tan solo a la vista del espectador la cabeza y las manos. Cuando lo que interesa es la figura humana los vestidos tienen que transparentar las formas, surgiendo así los llamados paños mojados en los que se distinguen claramente vestidos y cuerpo. La tela es fina a modo de gasa y con gran cantidad de pliegues lo que provoca muchas transparencias y semitransparencias que dejan ver algunas partes del cuerpo como el busto y las piernas. Los vestidos envuelven el cuerpo con una serie de pliegues en líneas paralelas, concéntricas, onduladas o en zig-zag. También hay esculturas que llevan ropajes voluminosos como agitados por el viento. Las telas y los pliegues son clasificados por estilos, estos últimos se distinguen por su forma, tamaño y profundidad.

El conjunto escultórico de la Sagrada Familia ubicado en la capilla de la residencia de ancianos de las Hermanitas de los Pobres de Sevilla es un claro ejemplo del pormenorizado estudio que hace el profesor Miñarro sobre el estudio y disposición del vestido en las imágenes. Este grupo consta de dos imágenes independientes, una es la de San José con el niño y la otra es la de la Virgen. En ambas esculturas se observa un tratamiento ampuloso de los ropajes y con grandes pliegues que recubren las dos figuras dejando a la vista tan solo las caras y las manos. La anatomía de las figuras se adivina con recursos localizados, como es el caso de la virgen en el que un fajín a modo de cinturón realza el busto distinguiéndolo de las extremidades inferiores.

La luz

La escultura se puede decir que tiene dos tipos de luces, la propia que el escultor le imprime al tallarla o esculpirla con sus claroscuros provocando grandes variaciones tonales de luces y sombras y al trabajar los planos del volumen con sus entrantes y salientes y por otra parte la del foco luminoso que la ilumina, pudiendo percibir conjuntamente un foco luminoso, el claroscuro de la escultura y las sombras que emiten los volúmenes. La luz es un factor de gran importancia, tanto es así que cualquier variación de su incidencia altera el concepto formal de la escultura. La escultura de interior prevé la existencia de fuentes luminosas que es manejada a voluntad. En la escultura policromada y estofada el empleo del oro supone otra fuente de luminosidad al incidir la luz sobre la brillante superficie.

La imagen de Nuestro Señor Resucitado que se encuentra en la Parroquia de Santa Marina de Aguas Santas en Córdoba es una imagen que se caracteriza por su gran luminosidad. Representa el momento en el que Jesús ha resucitado y sale del sepulcro. El recurso utilizado para la claridad de la imagen estriba en el contraste del claroscuro que se utiliza en los pliegues del sudario con respecto al cuerpo, de blando modelado que aparece sin ningún tipo de torsión que pueda crear algún tipo de sombra y con ausencia total de sangre, llagas o heridas por tratarse de un cuerpo glorioso.

El tiempo

Hay algunas referencias al tiempo en la obra escultórica. La primera nos remitiría a la ejecución de la obra. Se requiere mucho más tiempo para esculpir que para pintar. Influye mucho en ello la fase preparatoria como es la selección de bloques de madera, desbastado...La segunda sería la duración, que es la polémica ente pintores y escultores en la que manifestaban que la escultura es más duradera que la pintura permaneciendo esta a través del tiempo. La experiencia o reflejo del tiempo es una constante en la escultura, así un rostro enfurecido se enciende de ira y cólera en actitud de proyectar y exteriorizar su arrebató. El tiempo en la escultura es algo secuencial y un hecho sucede en un instante como el éxtasis de Santa Teresa de Bernini o el grupo mitológico de Apolo y Dafne en el que ella en un momento comienza a convertirse en laurel. El escultor representa todo de golpe, en un instante, el dolor físico, el moral y el psicológico. Hay muchos ejemplos actitudinales que reflejan la transitoriedad y fugacidad como pueda ser el inicio de giro de un atleta griego o el esbozo de una leve sonrisa de una Venus.

Las cuatro imágenes secundarias que talló Miñarro para el misterio del Cerro del Águila y que van acompañando a un crucificado que representa el pasaje evangélico del ocaso del firmamento y el posterior cataclismo que sucedió tras la muerte de Jesús en la cruz resumen perfectamente desde un punto de vista gestual y actitudinal el reflejo del tiempo en las esculturas. Así Longhinos el lancero que aparece de pie frente al crucificado, al darse cuenta de que el reo era el hijo de Dios se muestra con un rostro desconcertado poniendo su casco en la mano en señal de respeto. Por otra parte Stephaton, que fue el que dio de beber al Redentor vinagre en una esponja, aparece situado tras la cruz y que con un gesto horrorizado y señalando al cielo con su mano derecha ve aproximarse las tinieblas. Los dos soldados romanos que completan la escena, igualmente reflejan una total confusión ante lo que sucede sin saber cómo actuar. Se puede decir que el paso del tiempo en esta escena se resuelve en los gestos y actitudes de las figuras, es decir, de cómo en un instante se pasa de unas actitudes reposadas a otras de total confusión y desconcierto.

El espacio

La cuestión del espacio en la escultura se puede resolver desde el punto de vista de la misma escultura o desde el lugar del espectador.

Comenzando por el espacio en la propia escultura, digamos que las esculturas se crean para ocupar un lugar determinado, para entenderlas en su contexto hay que tener en cuenta el lugar al que sus autores las destinan. Un concepto fundamental a la hora de percibir una obra es la distancia entre la escultura y el espectador, así una escultura que está pensada para ser contemplada de lejos será de tamaño superior al natural y con pocos detalles como ocurre en las esculturas colocadas en las zonas superiores de los retablos barrocos a diferencia de las que se encuentran en los cuerpos inferiores más próximas al espectador que se encuentran terminadas con una gran minuciosidad. En las iglesias y templos los lugares que suelen ocupar las esculturas son altares, retablos y hornacinas.

Continuando con el espacio desde el lugar del espectador, habría que decir como en muchas ocasiones por las características de la escultura como pueda ser el tratarse de una obra de bulto redondo o por su colocación, el espectador tiene que hacer un desplazamiento o giro entorno a esta para contemplarla en su totalidad y poder apreciar todos sus detalles, teniendo así una visión frontal, lateral y trasera de la obra. Así una escultura que aparece con la cabeza vuelta, la pierna inclinada y un brazo flexionado invita al espectador a rodear la figura para poderla contemplar con infinitos puntos de vista. Frente a esta actitud dinámica del espectador se pasa a otra inmóvil cuando se encuentra ante una escultura que por sus condicionantes se localiza en un nicho u hornacina como pueda ser una imagen religiosa o bien un relieve, ya que la percepción de ambas obras solo permite una visión frontal.

La imagen de *San Eugenio Papa*, que el profesor Miñarro realizó para la parroquia sevillana de Santa María de las Flores y San Eugenio, es una escultura que se encuentra situada sobre un pedestal junto al altar mayor. La imagen que es de bulto redondo está ataviada con la característica indumentaria papal. La cabeza la cubre con la clásica tiara

y esta vestido con alba y casulla, portando en una de sus manos un báculo. La imagen tiene una gran cantidad de detalles ya que fue concebida por el imaginero para ser contemplada de cerca. La imagen al no estar en ningún altar u hornacina el espectador puede girar en torno a ella pudiendo apreciar todos sus detalles desde un punto de vista frontal, lateral y trasero.

La expresión

La expresión como recurso estilístico queda relegada en la escultura al cuerpo y al rostro. Los movimientos y las actitudes como los gestos y la mímica reflejan el carácter y estado de ánimo: el deseo, la cólera, el dolor. Pero sin duda el rostro es el principal reflejo de la expresión, así la boca entreabierta, la cabeza inclinada, los ojos orientados hacia arriba, las cejas y ceño fruncido y unos cabellos encrespados reflejan un rostro de gran dramatismo. Cuando algunas figuras aparecen vestidas con túnicas o ampulosos ropajes como es el caso de la estatuaria religiosa, al quedar toda su anatomía oculta por la vestimenta, la expresión queda reducida a las partes visibles, esto es el rostro y las manos. En muchas ocasiones la fuerza expresiva se refleja en ambas manos como ocurre en algunas iconografías de santos, mientras con una sujetan un crucifijo con la otra se la lleva al pecho en señal de sumisión y entrega.⁹

Las imágenes secundarias de José de Arimatea y Nicodemo, que forman parte del misterio del Traslado al Sepulcro, con sede canónica en la catedral de Ceuta son unas figuras que reflejan una gran expresividad en sus rostros. Sus semblantes son llorosos mostrando el dramatismo de la escena. Así mientras José de Arimatea aparece con el ceño fruncido, cejas levantadas, boca entreabierta y sonrojamiento de las mejillas dirigiendo su mirada al señor que yace muerto, Nicodemo por otra parte levanta la mirada al cielo en actitud meditativa y triste, con un acusado plegamiento de la piel del cuello y cara. Las líneas de expresión de la frente y el ceño fruncido le imprimen un estado de congoja y abatimiento.

⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Las claves de la escultura*, ed. Ariel, Barcelona, 1986, Págs. 3-74, passim.

Técnicas y materiales: el taller de imagerie

Otro aspecto fundamental en la configuración del estilo de un artista es el correspondiente al tratamiento de los materiales y las técnicas, que en el caso de Miñarro heredan la tradición de la gran escuela imaginera del barroco sevillano

Los talleres de imagerie barrocos

El origen de los talleres de imagerie tenemos que situarlo cronológicamente en la Edad Media, concretamente en el período en el que se extendió por Europa el estilo artístico conocido como Románico. Es entonces cuando se empieza a representar la pasión de Cristo utilizando como soporte la madera y policromando con gran esmero la misma.

Fue algunos siglos más tarde, durante el período barroco cuando en España y más concretamente en Sevilla se empezaron a desarrollar toda una serie de talleres especializados en la producción del mencionado tipo de escultura como pudieron ser el taller de Pedro Roldán o el taller de los Rivas, cuya fecundidad artística fue de una gran importancia. Si Italia era la cima de la escultura en piedra, Sevilla lo sería en cuanto a su producción de la talla en madera policromada, no sólo en número sino también en calidad. Con esto no queremos decir que fuera el único centro español de producción, había otro muy importante en Valladolid, ni que todos los imagineros de la época fueran sevillanos, pero sí que desarrollaron su obra aquí.

Haremos un breve estudio sobre los talleres de escultura sevillanos del siglo XVII, en el que podremos analizar tanto el lugar de trabajo del maestro así como todo el organigrama laboral que había en dichos centros de producción artística finalizando con el instrumental y material utilizado en la creación escultórica.

Los talleres barrocos de imagerie se localizaban en el casco histórico de la ciudad instalándose en la propia casa del maestro imaginero en el que habitaba con su familia. En dicho domicilio se diferenciaban dos estancias: la primera sería la del lugar de

trabajo que era de se tallaba, policromaba...etc. y la segunda era el despacho del maestro imaginero que era de se recibía al cliente y se tenía la biblioteca personal del artista. Posteriormente y debido fundamentalmente a la gran demanda existente, debían buscarse lugares más grandes que seguían respetando la estructura doméstica de los mismos. Los talleres de escultura estaban formados por tres estamentos distintos que se complementaban y necesitaban mutuamente: los aprendices, los oficiales y los maestros.

Los aprendices

Era el estado inferior del personal del taller y el primer grado para ingresar en el mismo, se encargaban fundamentalmente del pulido de las imágenes, el desbastado de la madera y en general de la parte del trabajo mecánico más duro. En el taller se les impartían los conocimientos teóricos y prácticos para tallar la madera. Mediante la carta o contrato de aprendizaje el aprendiz quedaba vinculado al taller y a la casa de su maestro teniendo con él las mismas consideraciones en formación y cultura que con su propia familia. Las relaciones entre maestro y aprendiz quedaban reguladas jurídicamente en la carta o contrato de aprendizaje. En dicho documento se detallaban las distintas cuestiones que afectaban al maestro y aprendiz, como eran los derechos y obligaciones, la edad a la que se podía acceder a esta condición, la duración del contrato, horario de trabajo y los datos personales que identificaban a cada una de las partes que firmaban el documento. Entre los derechos del aprendiz estaban el ser alimentado, vestido, calzado, alojado en el domicilio familiar y cuidado en caso de enfermedad. Entre las obligaciones estaba la obediencia que tenía que tener con su maestro como el colaborar con él en todas aquellas labores que este le encargara dentro de las actividades del taller, no ausentarse del taller sin permiso del maestro y abonar al maestro una cantidad no fija por las enseñanzas recibidas. La edad establecida para ingresar en el taller estaba entorno a los catorce o dieciséis años teniendo como condición el saber leer y escribir. La vigencia de la carta o contrato de aprendizaje, es decir, el plazo que comprometía a maestro con aprendiz quedaba a libertad entre las partes para establecer su duración, aunque lo normal era un periodo entre seis y cuatro años, tiempo suficiente para que el aprendiz hubiera recibido las enseñanzas necesarias para poder desempeñar la profesión de

escultor. En ocasiones se producían litigios entre aprendiz y maestro por entender aquel que no había aprendido lo suficiente para ejercer el oficio de escultor. Otro aspecto importante era la jornada de trabajo que solía ser excesiva, normalmente de doce horas repartidas en dos turnos de mañana y tarde.

Los oficiales

Era el estado intermedio entre el aprendiz y el maestro en el taller. Para llegar a esta condición se tenían que reunir una serie de condiciones como podían ser el comportamiento que había tenido durante el tiempo que ejerció como aprendiz o el grado de conocimientos teóricos y prácticos que había adquirido para desarrollar su profesión. Entre las primeras se concretaba si el aprendiz había cumplido las obligaciones establecidas en la carta o contrato de aprendizaje como el haberle respetado y haberle sido fiel en sus relaciones profesionales y personales, si había puesto interés en recibir las enseñanzas o si había cumplido con el periodo de tiempo al que se comprometió al firmar el contrato. Cumplidas estas obligaciones a juicio del maestro, el aprendiz tenía que pasar un examen para demostrar los conocimientos teóricos y prácticos adquiridos y si se encontraba capacitado para obtener el grado de oficial. El citado grado le capacitaba para trabajar en otros talleres distintos de de se formó como aprendiz. Con el tiempo esta práctica del examen cayó en desuso ya que los aprendices concluido su aprendizaje en el taller podían trabajar como oficiales con el único requisito de ser habilidosos en el manejo de las herramientas, ser trabajador y demostrar su experiencia. El oficial se distinguía del maestro por no haber aprobado o realizado el examen, y del aprendiz por recibir un sueldo diario y cumplir dentro y fuera del taller misiones de responsabilidad. Era también el representante del maestro en el taller cuando este estaba ausente. El mayor interés del oficial era obtener el título de maestro imaginero tras aprobar un examen que le capacitaba para abrir su propio taller, de no conseguirlo tenía que seguir dependiendo del maestro sin poder independizarse.

El examen

La realización de exámenes para conseguir el título de maestro imaginero se fundamentaba en dos causas, evitar el intrusismo dentro del gremio de escultores y que solo los oficiales bien formados y con buenos conocimientos teóricos y prácticos pudieran tener taller propio y tener toda una serie de colaboradores que le ayudaran.

El examen lo convocaba el alcalde del gremio y de hacia en presencia de dos rectores del gremio y del Teniente Asistente de la ciudad que eran respaldados por el escribano público. La elección de alcalde se hacía mediante votaciones entre los maestros imagineros que tuvieran sus talleres en Sevilla. Los rectores eran designados por el Regimiento. Las pruebas que el aspirante tenía que superar para conseguir el título de maestro imaginero eran teóricas y técnicas. La primera consistía en hacer preguntas sobre las artes del escultor y el entallador y la segunda se dividía en dos partes, la primera era la realización de una figura desnuda y otra vestida y la segunda realizar el diseño de una planta y monte de un tabernáculo que posteriormente debía ensamblar.

Una vez superadas las pruebas y para que fueran consideradas definitivas, el nuevo maestro necesitaba para poder ejercer que las cartas de examen fueran sancionadas por el Regimiento. Cumplimentado este requisito, el Teniente Asistente se informaba si el oficial había aprobado el examen y una vez enterado ordenaba al escribano que expidiese al interesado la carta de examen.

El maestro imaginero

Dentro de la estructura del taller la figura principal era el maestro imaginero quedando por debajo los oficiales y aprendices que eran simples colaboradores, y que estaban obligados a obedecerlo y respetarlo. El maestro debía transmitir todas sus enseñanzas teóricas y práctica a sus aprendices y oficiales sin ocultarles nada. Con esto se intentaba eludir la posibilidad de que el maestro para evitar en un futuro la competencia de sus discípulos, dejara de enseñarles las técnicas que les permitiera a estos ser un rival en su mismo oficio.

Aparte de la enseñanza, que era la principal finalidad del maestro, también había otras como la creación artística referida al diseño y la creación de nuevos modelos. Ellos buscaban que su creación artística tuviera elementos novedosos. Una vez que eran diseñadas las obras eran realizadas por aprendices y oficiales y posteriormente supervisada por el maestro para que se atuviera al modelo por él diseñado. Normalmente el maestro hacía la cabeza y las manos y los retoques finales de la obra.

Entre las principales labores del maestro estaba dirigir el taller: controlaba a sus colaboradores, buscaba encargos, formalizaba los encargos por escrito así como las cartas de pago, adquiría los materiales y herramientas, por lo que tenía que tener una organización empresarial para resolver todos los problemas. El maestro era por lo tanto pedagogo y empresario.

Los instrumentos del taller

El instrumental de los talleres de imaginería, se guardaban en cajones y esportillas y eran de una gran variedad dependiendo de los diferentes usos que se les daba en cada proceso de la creación escultórica, los mas comunes eran gubias, hierros de talla, formones, sierras, berbiqués, barrenos, escoplos, martillos, clavos, lijas y piedras de amolar. Todas estas herramientas servían para auxiliar al escultor a la hora de tallar las imágenes. También había otro tipo de instrumentos para trabajar materiales duros como la piedra y el mármol y eran los hierros de piedra y la rastra. Todo esto de complementaba con tijeras, cartabones, escuadras y compases para medición. Los maestros responsabilizaban a aprendices y oficiales de su buen uso y conservación.

Los materiales

El material más utilizado por los escultores era la madera, aunque también utilizaban otro tipo de materiales como el alabastro, el mármol, la piedra y el bronce que iba en función del tipo de obra. Dentro de las maderas las variedades más utilizadas eran la de nogal, pino y caoba. La madera de pino era de las más utilizadas, concretamente la

variedad denominada de Segura por ser más barata y de mayor duración. Una de las características que tenía que tener la madera para su buena utilización es que estuviera seca y sin ningún tipo de humedad. El bronce se empleaba poco por las dificultades técnicas que presentaba trabajarlo. El alabastro se utilizaba fundamentalmente en esculturas para capillas. El mármol estaba destinado para esculturas funerarias. El barro se utilizaba para bocetos de futuras esculturas en madera. La piedra caliza se utilizaba con más frecuencia fundamentalmente para esculturas de portadas de iglesias¹⁰

El estudio de imaginería de Juan Manuel Miñarro

Comenzaremos nuestro recorrido por el lugar de el profesor Miñarro trabaja, el estudio. Posteriormente analizaremos el utillaje que se usa en todas las fases de la creación, así como los materiales más importantes. El punto siguiente será las fases de la creación artística, explicando en qué consisten cada una de ellas y mostrando el desarrollo de las mismas.

El estudio de imaginería del profesor Miñarro se encuentra en la calle Viriato numero veinte en el casco antiguo de Sevilla, situado en el barrio de San Juan de la Palma y próximo a la Alameda de Hércules. Cercanos a su estudio también se encuentran los centros de trabajo de otros imagineros como es el caso de Darío Fernández Parra en su misma calle o los de Juan Ventura y Francisco Berlanga, situados en la calle Castellar.

El artista utiliza el término “estudio” en lugar de “taller” ya que el trabajo es personal sin la colaboración de otros profesionales que colaborarían en los diferentes procesos de la ejecución de la imagen y que definirían al taller. Miñarro trabaja en solitario realizando la totalidad del proceso creativo. Tan solo cuenta con su esposa Ana que le ayuda en las tareas de restauración y su colaborador habitual el escultor e imaginero Manuel Mazuecos. En ocasiones hay aprendices que desean ampliar las técnicas de la escultura y formarse como imaginero sin existir ningún tipo de vínculo legal ni laboral entre ellos. También hay que hacer mención al personal auxiliar de Miñarro a los que acude para completar el proceso escultórico pero que no trabajan con él en el estudio

¹⁰ PASSOLAS JÁUREGUI, Jaime: Los talleres de escultura sevillanos en el siglo XVII, en *Pedro Roldán*, Sevilla, ed. Tartessos, 2008, t.I, págs. 132-161

como es el carpintero Francisco Bailac, encargado de realizar los candeleros de las vírgenes y los maniquís articulados de los cristos, el sacador de puntos Jesús Dorrego y el vaciador Paco Faduarte.

Cuando entramos en el estudio de imaginería lo primero que nos llama la atención es la gran cantidad de bocetos, maquetas y fotografías de las obras realizadas por el profesor Miñarro que pueblan todas las estanterías y paredes, reflejando su aprendizaje y trayectoria profesional que desemboca hacia su estilo particular y único.

El estudio es un local muy diáfano, amplio y bien iluminado en el que se pueden distinguir claramente las distintas dependencias en las que se lleva a cabo la creación escultórica: La primera sala está dedicada al modelado, donde se hacen los diferentes bocetos y maquetas para ser presentados a las diferentes cofradías antes de realizar la obra definitiva. La segunda sala está dedicada a la restauración, donde se rehabilitan las diferentes imágenes que se encuentran deterioradas. La tercera sala es la de carpintería y talla, donde se gubian y terminan las imágenes. La cuarta sala es el despacho del profesor Miñarro que tiene su biblioteca con una amplia bibliografía sobre escultura, tratados anatómicos, informes sobre la Sábana Santa e iconografía.

El contrato de imaginería

El encargo de una imagen por norma general viene de una parroquia, congregación religiosa y en la inmensa mayoría de los casos de hermandades penitenciales. El profesor Miñarro siempre es elegido por el cliente mediante elección directa o libre designación a diferencia de otros imagineros que acuden a concursos de bocetos o maquetas realizadas en barro que presentan a una hermandad determinada para que sea esta quien decida en función de las obras presentadas quién realizará el proyecto definitivo.

La mayoría de las obras que salen de su estudio de imaginería son compradas por un tipo de cliente-espectador que tiene un gusto estético determinado, en el que éste impone y exige que se cumplan sus pautas y directrices a la hora de hacer efectiva la

hechura de la imagen en cuestión, y que irían más allá de lo puramente estético. Por lo tanto el compromiso de nuestro artista es mucho mayor, no sólo ha de crear una imagen que sea bella, ya que si se queda en la pura belleza habrá fracasado, sino que ha de dotar a la imagen de sentimiento y devoción para el fiel que la contempla, lo que se vendría a llamar “Unción Sagrada”. De ahí que normalmente se haga la distinción entre escultor e imaginero. La responsabilidad artística de ambos es la misma, pero los objetivos son diferentes, no basta decir que el imaginero es aquel escultor que se ha especializado en escultura religiosa, todo tiene una complejidad mayor, de los sentimientos y sobre todo conmover al fiel al recogimiento y la oración a través de la iconografía suponen uno de sus mayores retos.

Cuando se realiza el encargo de una obra y antes de formalizar el contrato, el profesor Miñarro elabora un pequeño boceto o maqueta en barro que permite conocer con detalle las soluciones plásticas y compositivas de la imagen a realizar pero no los valores cromáticos que conseguirá la obra al final. En los proyectos de grupo escultórico o misterio permite conocer de manera muy aproximada el resultado final, como es el caso del boceto-maqueta modelado por Miñarro para la Hermandad del Traslado al Sepulcro de Almería.

En el contrato de imaginería que suele hacerse por escrito hay una serie de puntos que deben quedar claros entre la parte contratante y el contratado para evitar posteriores interpretaciones que afecten al resultado final de la imagen en cuanto a la hechura y condiciones técnicas de la misma.

En el citado documento, lo primero que se indica es el lugar (ciudad) de se acuerda la realización de la obra y la fecha en la que se realiza dicho contrato. Seguidamente se indican las personas que se encuentran reunidas en ese momento a la hora de la firma del contrato que en este caso serían los representantes de la hermandad penitencial indicando los cargos ocupados en misma (Hermano mayor, secretario, mayordomo...) y el profesor Miñarro que es quien va a realizar la obra. Posteriormente se acuerda la hechura de una imagen en la que se indica el motivo iconográfico (Cautivo, Nazareno, Crucificado, yacente, dolorosa...), el material en la que se ejecutará la misma (cedro,

pino Flandes, caoba, ciprés, tilo...), las medidas, las calidades del acabado es decir si es en brillo o mate y las tonalidades de la policromía a aplicar. Seguidamente el artista presenta el presupuesto de la obra y su forma de pago, que normalmente se suele hacer en tres entregas, la primera al comienzo del trabajo que coincide con la firma del contrato, la segunda al terminar el sacado de puntos o la carpintería y la tercera a la finalización de la obra. El siguiente punto es el plazo o periodo de tiempo que empleará el artista en la realización del trabajo, especificando el número de meses que necesitará para la finalización del mismo y la fecha de entrega. Finalmente se procede a la firma y rúbrica de las partes contratante y contratado de se aceptan de mutuo acuerdo las condiciones establecidas.

Las herramientas

Las herramientas que se utilizan en el estudio de imaginería constituye el ajuar del artista. Son variadas y adecuadas al trabajo que se desarrolla en cada momento de la ejecución de la talla. De nada sirven los conocimientos técnicos aprendidos por el maestro si después las herramientas no son las adecuadas. Así cuantas más herramientas tenga el escultor mejor, ya que se sentirá más seguro a la hora de realizar todo tipo de trabajos. Además de variedad y calidad, otro aspecto importante de las mismas es la comodidad de la herramienta, ya que el escultor se ha de sentir cómodo con el utillaje que utilice. Las herramientas están fabricadas con un único objetivo y es el de posibilitar el trabajo de la talla en madera. Hay varios tipos de herramientas según sea su utilidad y se apliquen en las distintas fases del trabajo que conlleva la creación artística, las llamadas de silueteado, de talla o de acabado.

Aunque hay una gran variedad de formas en las herramientas que se utilizan en el estudio vamos a resumir cuales son las más importantes por el uso que se hacen de ellas. Las herramientas varían de acuerdo con el tamaño, la forma longitudinal y la sección. Cuando hablamos de tamaño hacemos referencia a la anchura del corte que sobre la madera producirá el utensilio, depende del corte que hagan pueden ser curvas, rectas o angulares, es decir su forma acabará en forma de letra “U”, de ángulo o sencillamente

plana. Por último la forma que en sí misma tenga la herramienta será recta o por el contrario acodada cuando sea curva.

- Herramientas de modelado

Las herramientas que se utilizan en el estudio para las labores de modelado se dividen en dos tipos, las que son para modelar y las que son para cortar la arcilla. Dichas herramientas pueden ser bien de madera o bien de metal. Los principales utensilios que se manejan son los palillos de modelar, el alambre cortador, rodillos para aplanar la arcilla, cucharas de madera, espátulas de distintas anchuras y pulverizador de agua para mantener húmeda la arcilla mientras se está modelando.

- La gubia

Comenzaremos por la herramienta principal del taller, la gubia. Se trata de un utensilio con mango de madera y un cuerpo metálico normalmente de acero que varía en forma y en acabado llamado pala. Su función es la de ir quitando madera poco a poco para darle la forma deseada a la misma, al tener varios tipos de gubia se tiene la posibilidad de llegar a más sitios en el trabajo de la talla. Depende de la forma que tenga la gubia y de cómo termine recibirá un nombre u otro, a la parte final que definirá el tipo de corte se le llama boca, teniendo ésta tres formas, curva, angulada y plana.

Las curvas acabadas en forma de “U” son las llamadas de cañón o de media caña. Existe un tipo cuya boca acaba en una forma un poco más curvada que la anterior y que se llama “de canutillo”. Si por el contrario acaban en forma de ángulo como la letra “V” suelen ser llamadas de “pico de gorrión”. Las que acaban de forma plana, parecidas a un cincel no reciben un nombre especial.¹¹

Cada una tiene una función diferente, las de cañón sirven para ir dando una primera forma a la madera, ya que quitan mucha cantidad las más grandes, las de pico de gorrión tiene un corte más estrecho y eliminan menos cantidad de ella, para lo que se utiliza es

¹¹ TEIXIDÓ CAMÍ, Josep María, CHICHARRO SANTAMERA, Jacinto: *La talla: escultura en madera*, Barcelona, ed. Parragón, 2001, pág. 56.

para dibujar sobre la madera, por ejemplo en la talla de una cara servirán para marcar los ojos o para darle forma al pelo. La gubia plana se utiliza para terminar la superficie. Cuando se talla con la de media caña ésta deja una huella muy fuerte, después para terminarlo se le pasa la plana para eliminar esa marca, sería el primer paso del pulimento de la talla. La forma longitudinal de la parte metálica de la gubia llamada técnicamente pala, puede ser recta o curva, la recta no tiene nombre especial, pero dependiendo de la forma que tenga la curvatura se puede hablar de un tipo u otro de gubia. Si toda la parte metálica es curvada, tenemos una gubia acodada, siendo su función llegar a lo más hondo de la madera. Otro tipo de gubia es la que tiene la curvatura en la parte final de la parte metálica, como si fuera una cuchara y son las llamadas de codillo. Si en vez de acabar en forma de cuchara acaban en forma de cuchara abierta hacia atrás se llamaría de contra codillo, más utilizada que las anteriores. La diferencia entre estas últimas es que todas las mencionadas quitan la madera en el sentido que el artista ejerce la fuerza, las de contra codillo lo hacen en sentido inverso. Permite llegar a lugares de no permite llegar una plana ni una con codillo. Los mangos de estas herramientas son de madera y de forma hexagonal u octogonal, aunque las hay con forma cilíndrica para una mayor comodidad a la hora de usarla.

- El mazo

Para usar la gubia esta tiene que ser golpeada con algo para que esta se deslice por la madera. El mazo es el utensilio que cumple este cometido. Es un utensilio fabricado con un mango de madera que acaba en una cabeza de bronce con forma redeada en sus filos, está diseñado así para que se pueda golpear en todas las direcciones sin tener que cambiar de posición la mano. El mazo no es una herramienta muy pesada, precisamente para facilitar una tarea que lleva muchas horas de trabajo a la hora del desbastado de la imagen. El tipo de madera que se utiliza para la fabricación de estos mazos debe ser poco veteada, ya que si tiene muchas vetas se estropeará más fácilmente, ya que con esta herramienta se aplica mucha fuerza y con cada golpe la madera del mazo se puede ir astillando. Las maderas más utilizadas para la elaboración de estas herramientas son palosanto, haya y fresno. El mazo se suele utilizar principalmente en las primeras

labores del desbastado de la madera. Posteriormente cuando se vaya buscado el detalle y la perfección la gubia se suele golpear con la mano, porque ya no se requiere tanta fuerza como en un primer momento.¹²

- Herramientas de sujeción

Aparte de todos los utensilios mencionados hay otros que aunque no intervienen directamente en la talla son fundamentales para que se llegue a conseguir un buen trabajo, nos referimos a los elementos de sujeción, éstos son los que auxilian al imaginero aguantando algunas piezas o partes de la talla para que el golpe con el mazo sea efectivo y certero. Estas herramientas son, los gatos y la prensa de banco.

- Herramientas de pulido o acabado

Una vez que se han eliminado los trozos de madera sobrante con las gubias, se debe ir puliendo los cortes producidos por ellas, para igualar las superficies curvas ya talladas ya que si no lo hiciera la talla presentaría un aspecto tosco, por lo tanto hay que limar e igualar las superficies. Para ello el artista usa principalmente tres herramientas y que son la escofina, la lima y el papel de lija de diferentes grosores. La escofina es un utensilio metálico que acaba por sus lados en unas especies de limas y se usa en las primeras etapas. Tienen varias formas, rectas, de media caña, etc. Dependiendo de la parte que quiera pulir utilizará unas u otras. Los tamaños de las mismas son muy variados, cuando son muy pequeñas reciben el nombre de raspines. La lima se utilizará con el mismo fin en superficies planas y los papeles de lija proporcionarán un nivel más apurado de igualación y pulido de la talla.

- Herramientas para la policromía y el dorado

Los principales materiales que se utilizan en la fase del policromado son fundamentalmente los pinceles de distintos grosores, las vejigas que son tripas de cerdo

¹² WHEELER, William, HAYWARD, Charles: *Talla y dorado de la madera*, Barcelona, ed. Ceac, 1995, pág. 15.

o cordero y que sirven para eliminar de la policromía las huellas del pincel, los rodillos y las brochas

Dentro de las herramientas utilizadas en las labores de dorado destaca el pomazón que es una paleta o tabla de madera forrada de piel natural y protegida por un pergamino para evitar el vuelo de los panes de oro. También se utiliza el cuchillo para cortar las láminas de oro a la medida deseada. Asimismo se utiliza la pelonesa que es un fino pincel con el que se coge el oro para posteriormente fijarlo sobre el soporte.

Hay que destacar como herramienta principal en las labores de dorado el bruñidor de ágata que se utiliza para frotar la superficie dorada y abrillantar el oro una vez que este se ha aplicado sobre la escultura. Dentro de las tipologías de las piedras de ágata encontramos las curvas, las planas y las redas.

También podemos hacer mención a los llamados palillos de gamonita que se utilizan para hacer el rayado en los estofados de las esculturas.

Los materiales

- El barro

Desde el principio de los tiempos el barro se ha utilizado siempre para modelar, nunca ha sido un material muy valorado, entre otras cosas por la supuesta facilidad con la que se puede trabajar y por su fragilidad. El término terracota significa arcilla cocida y los escultores lo usan para designar cualquier escultura en que se utilice la arcilla como material final. En la imaginería se usa normalmente para el boceto de la imagen que posteriormente se hará en madera, también se utiliza en las maquetas que se realizan para la ejecución de pasos de misterio para que se pueda ver el efecto compositivo del conjunto.

El profesor Miñarro hace pocas imágenes en barro, prefiere la madera por tratarse de un material más resistente, duradero y ligero. El barro es un material que no presenta unas

características adecuadas para una imagen procesional, principalmente por el movimiento y cimbreo que debe soportar la imagen cuando recorre las calles en la estación penitencial. En este material destaca la cabeza del Hombre de la Síne, Niño Jesús (1987) colección del artista, maqueta del traslado al sepulcro de Almería (1997), cabeza de Jesús Nazareno (1991) colección del artista, cabeza de Cristo Yacente (1989) modelo de la cabeza del Cristo Yacente ejecutado para la hermandad del Traslado al Sepulcro de Ceuta.

- La madera

La madera es la materia prima de la producción artística del imaginero, es la verdadera protagonista de su trabajo. Al estar hablando de escultura en madera policromada es lógico que se le dedique un apartado especial hablando de ella, auténtica protagonista de todo el proceso creativo que estamos tratando. Veremos primeramente como está constituida de forma natural la madera, y seguidamente veremos de qué forma se presenta dicha materia prima en el estudio del escultor, cuales son las preferidas por él y por qué razones.

En la madera, no todas sus partes son útiles para su uso artístico, la parte que se escoge es el tronco y dentro de él la del centro llamada duramen. La corteza tiene una capa llamada albura que no es recomendable para la talla ya que es la última parte de la madera que ha crecido, por eso es demasiado blanda y tiene un mayor porcentaje de humedad que el resto, además esconde microorganismos que a la larga estropearían la madera empleada en la labor artística.

Entre los elementos de los que esta compuesta la madera se encuentra el agua. Con el paso del tiempo el agua se irá perdiendo, aunque siempre quedará un porcentaje mínimo en la madera. Se seca antes el exterior de la madera que el interior. Esto puede ocasionar en algunas ocasiones grietas en la madera. Hoy en día la madera llega al estudio tras un proceso artificial de secado que cuida de que se reciba con todas las características necesarias para ser trabajada. Otro componente de la madera es la fibra. El tipo de la misma será importante a la hora de decantarse por uno u otro tipo de madera, pues ésta

condiciona la dureza de la misma. Si la fibra es muy apretada, la madera será más dura para tallar y si por el contrario la fibra está más espaciada será blanda. El último componente serían las vetas, éstas son las capas que van formándose en el árbol a medida que va creciendo, cada una de ellas es el resultado de un año y se aprecian cuando se corta el tronco de forma transversal.

Al ser una técnica escultórica que acabará pintando sobre la madera, el aspecto de la misma no es uno de los factores a tener en cuenta a la hora de elegir un tipo concreto. Lo que sí se tiene en cuenta es el factor del peso de la misma, ya que casi siempre estas maderas serán para hacer imágenes que acabarán procesionando, por lo que conviene que sean lo más ligeras posibles.

En general el profesor Miñarro prefiere maderas que no sean muy veteadas, como la caoba del Brasil, la caobilla y el cedro porque así no se corre el peligro de que la gubia tropiece al ir tallando con alguna de ellas y estropee el corte. Cuanto más apretadas estén las vetas y cuanto más cerrada tenga la fibra serán más duras para tallar. La fibra es como el tejido que conforma la madera, este puede ser apretado o por el contrario abierto. Si la madera es dura permite realizar sobre ella una cantidad mayor de detalles que si es blanda. Para realizar estos detalles es necesario un golpe fuerte y certero que realizado sobre una madera blanda haría que ésta se astillara. Por lo tanto, aunque pueda parecer sencillo en un principio, tallar en maderas blandas no siempre es así y se deberá escoger la madera adecuada siguiendo otros criterios.

De todas las clases de maderas utilizadas en el estudio de imaginería, la que ha tenido y tiene un uso mayor es el cedro (conífera). Su fibra recta y suave, veta tupida y grano apretado la hacen muy fácil para ser tallada. Es una madera muy ligera, aspecto muy importante si tenemos en cuenta que el peso de la imagen ha de ser reducido puesto que se tratan de figuras para procesionar. Otras de las cualidades que tiene esta madera es que es un repelente de insectos, aspecto éste también fundamental a la hora de usarla en talla artística si se tiene en cuenta que uno de los factores que pueden incluso a llegar a destruir las imágenes es la aparición de insectos xilófagos como la carcoma.

La cedrela (frondosa) también es una clase de madera utilizada en algunas ocasiones. No es un verdadero cedro, es una madera algo resinosa y de color parecido a la caoba aunque de textura más gruesa. Es una madera fuerte, se trabaja fácilmente y bien, es muy duradera y tiene un buen acabado. Resiste bastante bien el ataque de las termitas.¹³

También es muy utilizado el llamado pino de Flandes. Las razones principales son su dureza, que permite un corte preciso y el hecho de que sus vetas sean lo suficientemente apretadas para que no rompan la madera en cualquier golpe. Normalmente esta madera se usa preferentemente en la ejecución de los cuerpos articulados de las imágenes de vestir ya que se buscan materiales más blandos y resistentes para la ejecución del busto y resto del cuerpo que no queda a la vista del espectador.

El ciprés también se usa, es una madera de color pardo amarillento claro de textura fina y uniforme y de grano recto. Es resistente, fácil de trabajar y adquiere un buen acabado. Es muy duradera y resistente a la podredumbre. En el estudio se utiliza para realizar los cuerpos de las imágenes así como para la hechura de manos y pies de las mismas.¹⁴

El tilo es otro tipo de madera utilizada. Es una madera de tonalidad clara, casi blanca pero que en contacto con el aire se vuelve algo más oscura, tirando a un color marrón pálido. Es de grano recto, textura fina y uniforme. Es una de las mejores clases de madera para ser tallada aunque no es una madera fuerte¹⁵.

- Resina de poliéster

La resina es un derivado del petróleo, existiendo diversas tipologías según sus usos. Las resinas pertenecen al grupo de los plásticos termoendurecibles o termoestables, lo que quiere decir que estas sustancias requieren alguna forma de calor para poder ser modeladas con la salvedad de que no pueden volver a ser modeladas una vez endurecidas. La resina de poliéster es la más utilizada en la escultura. Esta sustancia viene en forma líquida con una consistencia espesa cambiando a forma sólida mediante

¹³ HUGH, Johnson: *La madera*, Barcelona, ed. Blume, 1994, pág. 259

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 286

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 283

una reacción química que se produce tras añadir otros dos elementos que son el acelerador y el endurecedor o catalizador que es cuando se puede empezar a modelar. La resina de poliéster para estratificados se emplea normalmente en unión con la fibra de vidrio para imprimirle una mayor dureza. Una vez terminada la obra en poliéster se policroma y patina dándole la apariencia deseada como pueda ser bronce, mármol, barro o madera. Entre las obras más destacadas en este material encontramos el Cristo Yacente (1993) modelo del Cristo Yacente de la hermandad del Santo Entierro de Dos Hermanas (Sevilla), el Cristo atado a la columna (1998) propiedad del artista, la Virgen del Buen Aire (2001) modelo de la Virgen de la misma advocación para el nuevo seminario hispalense y el sayón y centurión romano (2003) modelos de la misma iconografía del paso de misterio del Cristo atado a la columna de Lucena (Córdoba).

- Bronce

Es un material muy utilizado por las propiedades que posee, como es su durabilidad, su color natural y las tonalidades de su pátina. Se utiliza con mucha frecuencia para realizar vaciados por su gran variedad de acabados. El procedimiento del vaciado consiste en reproducir una escultura en un material diferente al original, generalmente más duradero como puede ser el bronce. Sobre la forma original normalmente de madera o poliéster se construye un molde que se utilizará para reproducirla. Con este procedimiento se pueden hacer varias copias del original con gran detallismo. La técnica utilizada es el vaciado a la cera perdida para producir un vaciado en bronce a partir de un modelo en cera. Podemos citar como ejemplo en la obra del profesor Miñarro el busto de San Pedro (1995) vaciado en este material, modelo de la imagen del mismo santo realizada para el paso de misterio de la Sagrada Entrada en Jerusalén de la localidad gaditana de San Fernando.

- Los pigmentos

Los colores y pigmentos que se utilizan son comerciales, comprados en distintos establecimientos destinados al efecto. Los colores suelen ser óleos de diferentes tonalidades que posteriormente se mezclan para conseguir las tonalidades deseadas. Los

más utilizados son los blancos, negros, azules, verdes, amarillos, tierras (ocres) y rojos (carmín y bermellón). Los pigmentos son materias colorantes que en forma de polvos se mezclan con diferentes líquidos y que sirven para todas las técnicas de la pintura. Son muy utilizados para patinar las imágenes una vez policromadas.

- El pan de oro

Es el material que se utiliza para metalizar las superficies de madera siempre que el soporte se haya preparado adecuadamente. La pureza de estas finas láminas de oro viene determinada por “la ley”. El oro puro es muy endeble y frágil, por lo que no se puede utilizar, por eso tiene que llevar una pequeña aleación con otro metal para que le de cuerpo y consistencia, normalmente plata o cobre, tomando así el oro una tonalidad rojiza si la aleación es con cobre o amarilla si es con plata. Otro tipo de oro utilizado es el oro blanco que se utiliza en lugar de la plata fina o de ley ya que esta con el paso del tiempo se oxida y se ennegrece. El oro fino o de ley es el que se utiliza para dorar, normalmente con un mínimo de 16 kilates.

Los panes de oro se colocan en unos pequeños librillos de papel de seda de se encuentran colocadas todas las hojas, siendo impalpables al tacto por lo que no se pueden coger con los dedos ya que se deterioran, deben ser cogidos con pequeños pinceles para ser aplicados sobre el soporte.

La técnica utilizada para dorar es el dorado al agua, así llamada porque se utiliza el agua para pegar el oro, consiguiendo con esta modalidad un doble acabado, uno de aspecto mate y otro brillante conseguido mediante el bruñido.

Normalmente el oro se utiliza para labores de estofado de imágenes de talla completa, como es el caso de la Virgen del Buen Aire (2002) realizada por el profesor Miñarro para el Seminario Metropolitano de Sevilla.

Proceso y procedimientos en la elaboración de una imagen

En la creación artística, la actividad de la escultura es la representación de una figura en tres dimensiones. La escultura es un objeto sólido, tridimensional y ocupa un espacio. Para su realización Miñarro, como imaginero quita materia de un bloque de madera hasta obtener una figura, en una operación conceptual y técnica de carácter sustractivo. No obstante, en su proceso creativo también emplea el otro método escultórico, el del modelado, en el que el objeto tridimensional se conforma mediante la adición de material plástico como la arcilla o la cera. Aunque en sentido estricto sólo es escultura la que quita material duro, no la que añade material blando, el modelado pertenece al campo de la escultura y ocupa un papel muy importante en su desarrollo, el modelado pertenece al campo de la escultura, es su procedimiento auxiliar por antonomasia y en este sentido lo usará Miñarro. Lo usa para plasmar su idea inicial y plasmar el natural, para hacer los bocetos y el modelo a escala que pasará después al material definitivo.

El boceto

Todos los procesos creativos que lleva a cabo Miñarro parten siempre de una idea preconcebida sobre una idea que pretende llevar a la realidad, y que con el paso del tiempo puede o no verse modificada pero sobre la que siempre trabaja. Para que exista un recuerdo material y presente de esta idea es necesario poderla visualizar. La plasmación o conversión en realidad de la idea se llama boceto.¹⁶

El boceto es el primer acercamiento a la idea que tiene en la cabeza Miñarro sobre lo que pretende representar en la madera. De ahí se pasa al diseño tangible o corpóreo que es una traducción fiel y tridimensional de la idea. Esta suele ser un pequeño modelo realizado en barro y cocido en el horno. Para ello existen dos posibilidades, o bien se realiza a tamaño reducido, o a tamaño natural que sirva para presentar la obra al cliente. El primer tamaño suele usarse cuando se está proyectando algún conjunto escultórico conocido como maqueta, lo que en Semana Santa llamamos misterio. El segundo es

¹⁶ FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, José: *Arte y artesanos de la Semana Santa de Sevilla, t. I, Sevilla*, págs. 58-61.

muy utilizado en aquellas tallas que no son de cuerpo completo, las llamadas de vestir. En estos casos lo importante es el busto y las manos de la imagen y se representan a tamaño natural, incluso en algunos casos policromados con lo que la hermandad puede hacerse una idea fiel de lo que el artista propone. Si la hermandad aprueba el boceto no tendrá modificaciones, si por el contrario prefiere alguna modificación, el imaginero tendrá que presentar un nuevo proyecto o bien modificar el primitivo.

Tras la finalización del boceto se pasa al dibujo de la plantilla para configurar el volumen de la figura. Tras esto se pasa al trazado en la madera de una serie de perfiles de la obra y de ahí al redeado quedando de esta forma la obra en madera en sus volúmenes más generales. Las plantillas se hacen a escala 1:1 con las vistas suficientes para transformar la figura plana en una figura tridimensional en madera. Las plantillas tienen la misión de sacar los perfiles; se dibujan en dos puntos de vista sobre unos tableros haciendo surgir la silueta. Posteriormente en máquina se rodea, y una vez ensamblados se conforma el movimiento y la estructura primaria de la figura. Después se comienza a puntear y así se originan las aristas. De ahí se procede a obtener un volumen ya continuo, sin ángulos, sin planos y se realiza la labor de morfología, es decir se termina el modelado de cada zona.

El tallado

En la fase del tallado de la imagen se produce un hecho prodigioso y es el ver como de una superficie lisa comienzan a surgir partes de la anatomía de la imagen que el escultor comienza a crear, como la cabeza, las venas, los músculos...etc. Para ello se debe acometer el trabajo en dos fases: el desbastado y el tallado.

El desbastado es la primera acción directa sobre la madera, consiste en ir eliminando una primera capa de materia de los embones que conforman la pieza. La gubia de media caña es la que se utiliza en esta fase inicial del tallado de la madera. En este primer momento lo que se suele utilizar son pequeños bloques de madera que se van pegando y ensamblando hasta dar una primera forma muy lejana a la que después tendrá. Cada bloque es llamado embón. Para pegar los distintos segmentos de madera lo que se

utiliza es cola blanca de carpintero (acetato de polivinilo transparente). Con el objeto de que penetre bien la cola y se una bien toda la madera se hacen pequeños surcos en la superficie. Para ensamblarlos se utilizan herramientas de sujeción, gatos o prensas que garanticen una unión perfecta. Cuando esté totalmente seca tendremos un bloque de madera que será sobre la que se trabajará. La unidad que se ha formado comienza a desbastarse para que vaya insinuando una forma, llamándose esta fase del proceso escultórico como silueteado. En este proceso lo que se hace es cortar la madera con sierra manual o eléctrica. Al siluetear aparece un acercamiento al volumen final que tendrá la imagen. Y es sobre este bloque sobre el que se talla.

El profesor Miñarro emplea tanto la talla directa como la asistida en sus obras. En la “talla directa” lo que hace es esculpir directamente sobre la madera sin nada que le sirva de guía, no se ayuda de ningún tipo de instrumento que le vaya dando indicaciones, únicamente utiliza la gubia para tallar. Este es el método que todos solemos tener en mente cuando pensamos en un imaginero que se encuentra trabajando en el taller. Son pocos los imagineros que se atreven a tallar directamente en la madera.

La otra modalidad de talla consiste en una en la que se ayude de algún sistema mecánico que le sirva de guía a la hora de tallar, es la denominada “talla asistida”. Con este sistema el maestro utiliza la tecnología que le va ayudando a ir esculpiendo, sobretudo a la hora de ir eliminando más o menos madera de los lugares que irán dando el volumen final a la imagen. Normalmente suele ser bastante difícil trasladar las medidas del boceto con precisión si no lo hacemos con algún tipo de ayuda técnica. Dentro de esta modalidad de talla utiliza la copiadora como instrumento auxiliar.

Dentro de la talla asistida encontramos un sistema que se conoce como “la saca de puntos”, que consiste en encontrar los lugares que deben ser tallados eliminando una mayor o menor cantidad de materia, por tanto los que los que tienen una mayor profundidad, y los que deben estar más altos, es decir los superficiales. Con ello se consigue una especie de croquis con los puntos clave que el artista debe utilizar en la búsqueda del volumen final, por eso es conocido este método por “saca de puntos”, normalmente son necesarios sacar 250 puntos para obtener el esquema de la imagen.

Todas estas técnicas se han ido perfeccionando hasta dar con la invención de una máquina llamada “pantógrafo”. Este aparato lo que hace es reproducir parcialmente en madera la maqueta que le ponemos de barro. Una vez que se ha silueteado el bloque de madera con la ayuda del pantógrafo o directamente, hay que seguir eliminando materia con el objetivo de empezar a darle forma a lo que es un trozo de madera. Se tiene que eliminar mucha antes de empezar a precisar con gubias más pequeñas la forma final de la madera, así irá hallando los volúmenes iniciales si lo hace directamente. Cuando se talla directamente es el propio autor de la obra, que tiene en la cabeza la idea exacta que quiere reproducir, el que realiza este paso. Actualmente el que utilice la técnica del sacado de punto, en lugar de la talla directa, utilizará el método mecánico del pantógrafo para la fase del desbastado. Tenemos que tener en cuenta que la máquina no hace una copia exacta del boceto sobre el que el escultor sólo tuviera que pulir. El estado en el cual sale cualquier talla de dicha máquina es bastante defectuoso, lleno de imperfecciones e irregularidades, ya que lo único que hace dicho aparato es desbastar. Sobre el resultado obtenido con la máquina hay que hacer una labor mucho más difícil de precisión y de acabado artístico, para que la imagen quede perfectamente terminada.

El pulido

Tras esta fase comienza el proceso del pulido de la madera desbastada, en el cual se utilizan las escofinas con las que se pulen más o menos las superficies dependiendo del tamaño de los dientes de las mismas. En principio hay que usar las que tengan los dientes más grandes para ir eliminando bastante materia. Posteriormente el pulido ha de hacerse con una mayor precisión, ya que comienzan a limarse las superficies y detalles más escondidos de la talla. Llega un momento en el que con las escofinas no es posible realizar un trabajo muy fino, por lo que se tienen que comenzar a utilizar los escofines, que poseen unos dientes y un tamaño menor, así hasta llegar a los papeles de lija, que a su vez también serán usados de diferentes grosores comenzando por los que rasquen mucho y concluyendo con los que rasquen muy poco la madera. Todo ello con el objeto de lograr una superficie lo más lisa posible.

El ensamblado

Una vez que se han pulido todas las partes por separado de la anatomía que poseerá la imagen, como puedan ser las piernas, tronco, brazos, cabeza... se comienza el proceso de ir uniéndolas para conformar la imagen propiamente dicha. Para ello se emplea la cola blanca, de un gran poder adhesivo. Los distintos fragmentos que conformarán la talla comienzan a ensamblarse a manera de puzzle. La forma de realizar el proceso del ensamblaje dependerá de si la talla es completa, de vestir, o de si la talla es articulada o no. Hay que tener en cuenta que ninguna talla se realiza sobre un solo bloque de madera. Imaginemos la talla de una imagen completa. Habrá que ir esculpiendo en un trozo de madera la cabeza, en otro los brazos, así sucesivamente hasta que completemos todas las partes. Esto se hace de este modo entre otras cosas para tener una mayor manejabilidad a la hora de esculpir. Una vez talladas todas las partes, el siguiente paso será el de unir todas las piezas de este rompecabezas, antes de que la talla sea sometida a las siguientes fases de trabajo.

El entelado

La madera al ser un material orgánico tiende a contraerse y a dilatarse con los habituales cambios de temperatura de las diferentes estaciones del año. Por este motivo y para evitar problemas en un futuro se protegen todas las uniones de los ensambles que conforman la talla con trozos de telas encoladas. Esta operación garantizará una mayor duración e integridad a la imagen. Así cuando se ha terminado de tallar, lo primero que se hace es entelar las distintas uniones que el tronco y el resto de la talla poseen para que la madera no se agriete, ya que como hemos dicho anteriormente la madera es una materia viva que tiende a abrir o cerrar, por tanto ha de hacerse todo lo posible para evitar el resquebrajamiento de la escultura, no solo de la pintura. A esta labor se la conoce con el nombre de entelado o lenzado y se hace con fibra de vidrio. Una vez entelada la talla, se le aplica una capa caliente de cola de pegar de origen animal llamada “cola de conejo” de un gran poder adhesivo, esto se hace para tapar las diferentes porosidades e igualar toda la superficie, a este trabajo se le llama

imprimación. Técnicamente lo que se está haciendo es controlar el grado de absorción que la madera posee.

El estucado

Una vez que se han efectuado las labores de ensamblado y entelado hay que preparar la imagen para aplicarle la policromía. Para ello se cubre toda la talla con varias capas de engrudo elaborado con sulfato cálcico, un tipo de yeso, cola de conejo y agua denominado estuco. Para poder llevar a cabo esta fase del trabajo, se debe preparar la talla para recibir la pintura, ya que no se puede pintar directamente sobre la madera que es una materia llena de porosidades y que por consiguiente absorbería la pintura inconvenientemente, impidiendo una buena fijación de la misma. Además la madera tiene una serie de movimientos naturales que hace que se contraiga y se dilate y con el paso del tiempo harían que la pintura se resquebrajase. Por lo tanto hay que preparar la madera añadiéndole diferentes capas de distintos productos que posibiliten una fijación óptima del color. Esta fase se conoce con el nombre de estucado, también llamada fase de preparación. Es la primera fase del policromado. Podemos definirla como una capa que se añade a la madera tallada para poder pintar sobre ella.¹⁷ A la hora de preparar el estuco hay que diferenciar entre el que se va a aplicar a las zonas de la imagen que van a reproducir la piel, llamada técnicamente encarnadura y el que se va a aplicar a la superficie de la escultura que en una talla completa representarían los ropajes. En el caso del estuco usado para la zona de la ropa el engrudo debe ser más denso, mucho más concentrado con el fin de que aguante mejor la labor de la técnica decorativa llamada estofado. Una de las funciones del estucado es dejar lisa y uniforme la madera tallada, aparte de la ya mencionada que es la de posibilitar la fijación de la pintura.

La aplicación del estuco sobre la talla que ya ha sido imprimada, se hace cuando la imprimación no está completamente seca y la capa que se le da no debe formar una película que aisle la madera porque debe permitir la fijación del yeso. El estuco hay que aplicarlo en caliente, ya que en frío no agarraría bien. La primera capa de estuco que recibe la madera se da con un pincel, apuntillando, picando, es como ir dando golpecitos

¹⁷ Ibid., págs. 92-107.

con el pincel impregnado en la mezcla. Esto se hace para que el estuco penetre mejor en la madera y lo haga por todas partes. A partir de ahí en las dos restantes el estuco se da como si se estuviera pintando, extendiendo el yeso.

El brillo que la policromía tendrá más tarde dependerá del grado de absorción que posea el estuco. Tras la aplicación del estuco se pulirá la superficie para recuperar totalmente la forma de la madera tallada. El yeso elimina en gran medida el trabajo que se ha realizado con la gubia, para recuperarlo hay que lijar, para ello se utilizan las escofinas. Se van utilizando las más gruesas en un primer momento, después se pasa a usar los raspines y por último se usan papeles de lija de distinto grosor. En ocasiones el estuco tapa entrantes que se han realizado en la madera, hasta un punto en el que debe usarse otra vez la gubia para sacarlo de nuevo, es una labor casi de retallado. Una vez que el estuco está totalmente lijado queda repasar la talla para buscar los orificios o fallos que hay que enmendar. Hay veces en que el estuco funciona como un reparador de defectos en el tallado de la madera e incluso es utilizado para modelar algunos elementos de la anatomía de la imagen como puedan ser cejas, venas... etc.

El lacado

El siguiente paso que tiene lugar tras el estucado, es el que se conoce como la fase del “lacado”. Dicho procedimiento consiste en aplicar a toda la talla que ha sido previamente preparada con el estuco de una capa de goma laca aplicada a brocha por toda la imagen, y que es el último paso antes de aplicarle la pintura a la superficie tratada.

La goma laca es una sustancia muy utilizada en imaginería por su gran riqueza en sustancias resinosas, salvo la cera que la acompaña. Después de fundida en agua hirviendo y derramada sobre la superficie a tratar, va formando copos frágiles y transparentes de un color anaranjado oscuro. Se trata de una sustancia orgánica y adherente que se obtiene a partir del residuo o secreción resinosa de un pequeño insecto rojo llamado gusano de la laca. Este compuesto se presenta en escamas.

Cuando se aplica dicha disolución a la talla no conviene que la imprimación que se va a dar forme una película diferente a la del estuco, sino que simplemente éste lo absorba en pequeñas proporciones, porque si se da el caso de que absorba demasiado la cola actuaría como un barniz y podría darse el caso de que con el tiempo se agrietase deteriorando la policromía. Por tanto debe permitir que el estuco absorba convenientemente el óleo de la pintura y haga cuerpo con él. La capa de goma laca que se aplica también sirve para cuando se esté policromando y el artista se equivoque pueda retirar la pintura sin llevarse el estuco.

El policromado

Una vez que se ha secado la capa de goma laca sobre la imagen, se comienza a aplicar la policromía. De esta fase depende que el resultado final de la imagen sea óptimo. De nada serviría hacer una buena labor de imaginería si no se termina la misma con una buena y acertada policromía.¹⁸

El tipo de pintura que se utiliza a la hora de comenzar el proceso del policromado, es pintura al óleo, es decir un tipo de pintura que entre su composición principal se encuentra el aceite, el denominado de linaza. Hay una gran gama de colores, teniendo Miñarro sus preferencias por unas tonalidades u otras, todo siempre en función de su estilo personal y de la iconografía concreta a representar.

Comenzando con el proceso del policromado, hay que tener en cuenta que para obtener el resultado final de la imagen han de aplicarse varias capas de pintura, ya que no basta con una sola. Se considera capa de pintura cada vez que la superficie se seca completamente de la mano que le hayamos dado.

Al principio se le da una imprimación que será de un color muy parecido al que tendrá al final. A esta primera capa se le llama color base. Normalmente se prepara uno para la encarnadura, es decir para las partes que representan la piel, y otro para el pelo. La forma de aplicar el color base sobre la superficie es con un pincel, pero hay casos en los

¹⁸ Ibid., págs. 107-113.

que se puede hacer con un pequeño rodillo en su gran parte, la razón es que con la primera capa lo que se pretende es rellenar la figura de un color. Sobre ese color base se van añadiendo otros, son los llamados frescores. Si el color base que hemos aplicado es más fuerte que el que llevará al final, los frescores se aplicarán en la segunda capa de pintura que ya sí presentará un color muy similar al final. Si por el contrario se ha aplicado un tono de color parecido al de la terminación, es ya en este punto cuando se empieza a dar los llamados frescores.

Al pintar sobre una superficie que tiene volumen, si aplica sólo una capa de pintura tendrá un resultado que alejará a la talla de ese realismo que pretende alcanzar. Por un lado acabaría en gran parte con el volumen, no se apreciarían las líneas que el artista ha realizado con la gubia, ya que el color sería uniforme y no se podrían distinguir las diferentes facciones que se representan en la talla. El segundo motivo por el que se pinta más de una capa es relativo a la naturaleza del pigmento que se utiliza, y sobre todo el efecto de profundidad y realismo que se busca. A pesar de que el óleo parece opaco siempre es transparente, aunque no se perciba así cuando observamos una imagen, en verdad lo que vemos son una serie de capas que se transparentan. Esto ocurre cuando se va secando, a la misma vez va cristalizando y se convierte en transparente. El tiempo que tarda en secarse es muy prolongado, aunque al tacto tarda algunos días, dependiendo todo lógicamente de los factores de humedad y temperatura que haya en el estudio de imaginaria.

Los frescores se aplican, como se ha dicho anteriormente sobre el color base, para ello se utiliza un pincel o una esponja pequeña, pero lógicamente ahí no acaba el trabajo porque hay que realizar una acción que recibe el nombre de “fundir los colores”, es decir pulir por un lado las pinceladas que se han dado y por otro hacer que los colores tengan una graduación con el objeto de que no exista un cambio brusco entre los diferentes tonos que se le están aplicando a la imagen, así se van consiguiendo detalles como el color sonrosado de las mejillas o el tono oscuro de la barba que van definiendo junto con otros elementos el aspecto final de la escultura. Esto se consigue con la vejiga, que es una tripa animal, normalmente de cerdo o cordero. La tripa se va mojando en agua cuando se está aplicando sobre la policromía con el objeto de que resbale mejor

sobre la superficie que se está tratando. Cuando se comienza a pulir existen varias posibilidades, desde hacerlo muy poco, o nada, hasta eliminar la pincelada definitivamente. Si se eliminan completamente tendremos una imagen brillante, si no el aspecto que ofrecerá será más apagado, es decir mate. Esto lógicamente es una cuestión de gustos, bien del cliente, bien del propio imaginero o bien dependiendo del tipo de imagen que se esté haciendo, si representa una imagen femenina o masculina. En el caso de las dolorosas se elimina completamente para que quede una superficie brillante. En el de los cristos se suele eliminar sólo los bordes de la pincelada, con el objeto de que parezca más real, aunque haya casos en que se elimine completamente la pincelada. A medida que se van fundiendo los colores se va apreciando paulatinamente el aspecto final que tendrá la imagen en cuestión.

La siguiente fase del policromado sería la aplicación de las “veladuras”, esta operación consiste simplemente en ir aplicando un tipo de pintura al óleo más transparente, que deja ver más claramente la capa que se encuentra debajo. Este proceso se realiza en partes concretas de la anatomía de la imagen como puedan ser las cejas, las venas de las manos y la sombra de la barba, en el caso de figuras masculinas. Con ellas se consigue un mayor grado de realismo en los detalles citados. Las veladuras se suelen aplicar en la última capa de pintura.

El patinado

Con el paso de los años las imágenes van tomando una tonalidad algo más oscura que cuando fueron realizadas. Normalmente vemos a los cristos y dolorosas con un ligero tono más apagado. Esta apariencia se debe fundamentalmente a una serie de factores de carácter ambiental. El principal de ellos es que con el paso de los siglos el óleo y los barnices con los que se policromó la talla se han ido oxidando, eso hace que la imagen presente un ligero tono amarillento que va dominando sobre el resto de la misma. También influye el hecho de que el óleo se haya secado perfectamente y deje ver de manera nítida y clara las capas que hay debajo de la superficial. Por último la suciedad también juega un papel importante: el polvo, el humo de las velas y del incienso hacen que se vaya ennegreciendo la imagen paulatinamente con el transcurrir de los siglos.

Cuando se policromaba en la época barroca, no se eliminaba con la tripa completamente la huella del pincel sobre la imagen, al no hacerlo con el paso del tiempo se ha ido acumulando mucha suciedad en la superficie. Incluso cuando se restaura en realidad no se limpia exactamente la suciedad, ya que esta sigue encontrándose en la pincelada. Todo ello hace que nuestro canon estético en este aspecto sea en realidad muy diferente al barroco, pero han llegado hasta nosotros así y es esta la apariencia que preferimos para nuestras imágenes, pues lo que se hace es reproducir de forma artificial ese paso del tiempo, la pátina.¹⁹

Las patinas que se emplean en el estudio del profesor Miñarro son realizadas por él mismo con pigmentos de variados colores como el ocre verdoso, el tierra el gris y el negro entre otros. Son patinas al agua y tienen una función de unión tonal para dar uniformidad al aspecto de la imagen. Posteriormente se le aplica una capa de cera para fijar la patina y protegerla. Una imagen sin patinar resulta algo estridente en cuanto a su colorido, entre otras razones se verían los colores por separado, como si cada parte que hemos pintado fuera por su lado, la barba, los frescos de las mejillas, el color de la piel, todo se vería como partes diferentes de manera muy marcada, faltaría algo de unidad.

Tras haber aplicado todas las capas de pintura a la imagen, fundido los colores y utilizadas las veladuras el aspecto que ofrece la imagen sigue siendo demasiado brillante. Es por este motivo por lo que se sigue interviniendo sobre ella para evitar el aspecto que presenta. Lo que se hace es aplicar con una brocha una capa de pátina sobre toda la policromía de la imagen con el objeto de ir oscureciéndola gradualmente y darle una mayor unidad. Poco a poco el aspecto de la imagen se va oscureciendo y adquiriendo un aspecto que la envejece prematuramente. Uno de los objetivos fundamentales es integrarla en nuestro gusto estético que prefiere ver nuestras imágenes con un aspecto tostado. Hay que tomar precauciones a la hora de repartir la pátina sobre la policromía de la imagen, ya que si esto no se realiza con cuidado se corre el riesgo de que unas partes queden más oscuras que otras, rompiendo de este modo la unidad que debe presentar la imagen.

¹⁹ *Ibíd.*, págs. 113-115

Una vez que se ha completado todo el trabajo en el rostro de la figura, con el pincel se va repartiendo la pátina por el resto de la policromía de la imagen, para completar la acción en todas las partes de la talla. Finalmente se consigue el tono uniforme que ha logrado imprimir a la policromía gracias a la acción de la pátina y se ha conseguido la unidad de la obra que se buscaba desde un principio, integrando las partes que se policromaron por separado en el rostro de la imagen.

Los postizos

Dentro de la imaginería religiosa, tienen una gran importancia los llamados “postizos”, que son toda esa serie de elementos secundarios que se añaden a la imagen para darle un mayor grado de realismo o acentuar su expresión. Fundamentalmente son los ojos, las pestañas, las lágrimas y los dientes.²⁰

Los ojos de cristal suponen una novedad dentro de la imaginería religiosa. Esta técnica proviene de los siglos XVII y XVIII en el que se pusieron de moda, dentro de esa corriente naturalista de la iconografía mariana. Anteriormente a esas fechas los ojos eran pintados sobre la mascarilla. Con la llegada de la nueva moda del ojo de vidrio, muchas imágenes antiguas con ojos pintados, fueron sustituidas por otros de cristal. Una vez practicados con la gubia desde el interior de la mascarilla los orificios oculares, se introducen estas piezas de vidrio ajustándolas con cera en la madera hasta dar con la expresión de la mirada deseada. Las tonalidades que se eligen para los ojos suelen ser de color oscuro, y el modelo que coloca en sus imágenes es el ojo esférico hueco, que son los llamados de prótesis.

Las pestañas se realizan con pelillos de pincel, a ser posible de color oscuro. Se coge unos cuantos pelos y se atan con un hilo, separándolos del resto del pincel. Seguidamente se saca una plantilla del arco interior que forma el párpado superior. En esta plantilla se pegan con cola los pelillos del pincel, distribuyéndolos en forma de abanico. Para pegarlos al rostro de la imagen se rasca en la parte inferior del párpado

²⁰ GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, págs. 229-232.

hasta que aparece la preparación de yeso que hay bajo la capa de la policromía, y luego se fija con cola. Finalmente se pinta con óleo de color oscuro el fino borde del papel.

Las lágrimas es el elemento distintivo y característico de las dolorosas. En los cristos se prescinde de ellas por motivos iconográficos en todas sus representaciones como puedan ser nazarenos, cautivos o crucificados. En algunos casos hay imágenes secundarias de misterios procesionales que por motivo del pasaje evangélico que representan sí utilizan este recurso, como por ejemplo las efigies de la Magdalena o las santas mujeres que acompañaron a Cristo en su crucifixión, como es el caso de María de Cleofás y María Salomé. Para su elaboración se derrite con un soplillo una fina barra de vidrio haciendo caer las gotas en un recipiente, seleccionando posteriormente las más perfectas. Para pegar éstas al rostro, se lima las bases de las mismas, siendo así el ajuste más perfecto, utilizando posteriormente un pegamento que las fija definitivamente a las mejillas. Normalmente la colocación de las lágrimas a la imagen suele ser de tres en la mejilla derecha y dos en la izquierda. En algunos casos se suele pintar desde el lagrimal del ojo hasta las lágrimas una suave línea con barniz incoloro, brillante y transparente, insinuando el reguero de las lágrimas.

Los dientes es otro de los elementos añadidos, suelen verse en las imágenes con la boca entreabierta, siendo estos elementos normalmente tallados en madera de ciprés, en marfil o más recientemente suele ponerlos de prótesis para dar una mayor sensación de realidad.

Fin de la obra

El aspecto que presenta la imagen una vez que ya ha sido terminada es bastante curioso, ya que las superficies de la talla que no van a ser vistas por el espectador por encontrarse ocultas bajo los ropajes como son el tronco, piernas, brazos y candelero, normalmente se suelen pintar con un color diferente a la encarnadura del rostro, manos y pies que son las que están visibles. Con ello lo que se pretende es proteger la madera y el estuco aplicados sobre ella. Finalmente se procede a vestir a la imagen antes de entregarla a la hermandad o corporación que hizo el encargo.

Rasgos estilísticos y evolución

En base a los aspectos conceptuales y técnicos que hemos comentado en los epígrafes anteriores, se aprecia como el estilo de la imaginería procesional y de culto que realiza el profesor Miñarro está muy influenciado por la obra del escultor-imaginerero Francisco Buiza Fernández (1922-1983) de quien fue discípulo, colaborador y amigo, aparte de la consiguiente influencia que ejerció sobre él en su formación y en su obra (unía lo académico con el oficio). A través de su maestro se aproxima igualmente a la obra del también imaginerero Luis Ortega Brú. Según palabras de nuestro biografiado el imaginerero tiene que ser completo, por lo que el imaginerero tiene que ser un escultor que se especializa en imaginería, por lo que necesariamente se tienen que unir estos dos conceptos.

De Buiza y Ortega Brú hereda el gusto por la expresividad vigorosa y viril que tan acertadamente sabe imprimir a sus imágenes, aunque evocando siempre el clasicismo montañésino. Los personajes masculinos de sus iconografías tienen aire intelectual, racionalista y distante. Suma a su conocimiento sobre la iconografía y los estilos artísticos una rigurosa y completa formación académica y sobretodo una gran destreza técnica que ejecuta sobre la talla.

Introduce el retrato del natural para sus imágenes como innovación plástica (línea apuntada por su profesor Juan Abascal Fuentes en la transferencia del modelo vivo a las figuras secundarias del misterio). Así utiliza el retrato de amigos y conocidos para las imágenes secundarias que componen los diferentes pasajes evangélicos, para evitar los clásicos, y repetitivos modelos iconográficos que nos ha venido imponiendo la imaginería procesional desde el siglo XVII, y que se encuentran faltos de vida y sobretodo de realismo, que es lo que él persigue como profesional de la imaginería. El natural aporta creatividad y un gran realismo y dinamismo a la imagen. Este naturalismo se consigue por las consultas del natural del modelo en cuestión que Miñarro tiene delante a la hora de comenzar a gubiar, consultas de modelo en vivo. Ejemplo de esto lo tenemos en las figuras secundarias del paso de misterio de la hermandad sevillana del

cerro del águila, que representa el episodio del ocaso del firmamento, el eclipse de sol y el cataclismo que ocurrió tras expirar Jesucristo en la cruz. Aquí podemos ver claramente el sentido retratístico de las imágenes secundarias, en las que para Longinos el lancero, se inspira en el rostro del periodista Manuel Lorente y en la de uno de los soldados se inspira en el rostro del prioste de la hermandad José Luis López.

Los Cristos y las Vírgenes al ser iconografías más definidas, la historia del arte y sobre todo la tradición cristiana tiene unas ya preconcebidas, por lo general bastante idealizadas. En palabras de Miñarro, cualquiera puede servir como modelo para un San Juan Evangelista, un José de Arimatea o una María Magdalena.

Los encargos que recibe de las diferentes cofradías y corporaciones, le exigen a nuestro imaginero la línea de la iconografía de la Escuela Barroca sevillana del siglo XVII, con características iconográficas definidas, aunque lógicamente siempre da paso a su creatividad personal que imprime a cada imagen (para ello utiliza el modelo vivo). Una de las habilidades de nuestro imaginero es la manera tan acertada que tiene a la hora de captar el perfil psicológico del personaje representado (expresionismo realista).

Dentro de su iconografía, asocia la belleza corporal con la perfección espiritual y la fealdad con la maldad y el pecado. Todas sus imágenes tienen una gran expresividad y emoción gestual.

En las interpretaciones femeninas, los rostros se caracterizan por ser de una gran belleza y perfección física, bellas carnaciones sonrosadas, realismo descarnado, desidealizado e hiriente, tintes desgarradores, a base de policromías blanquecinas o patinas grisáceas. Entre sus preocupaciones estéticas a la hora de la ejecución de la imagen se encuentra la expresión del cuerpo, se presenta como un gran anatomista relacionándose con el estilo renacentista y manierista entorno al ser humano y el problema del movimiento de la figura a la hora de las interpretaciones cristíferas.

Las representaciones cristológicas son de gran calidad artística y de gran perfección anatómica, huye del estatismo convencional y aboga por lo dinámico. Las disposiciones

de las extremidades las hace a base de contraposiciones y escorzos que hacen visibles las tensiones y volúmenes escultóricos. El tronco se inclina hacia delante a la altura de la cintura, mientras que el torso gira levemente hacia la derecha a la vez que la cabeza en la misma dirección. Los brazos se orientan en sentido opuesto, lo que multiplica los ángulos de visión. Las manos las interpreta con un gran realismo, con los dedos semi flexionados con un gran remarcamiento en la talla de los mechones del cabello. Los semblantes de las cabezas de sus cristos recuerdan mucho al clasicismo montañésino, del que es un gran seguidor. En el crucificado se ve la relajación muscular post-mortem con las características livideces cadavéricas que centra en rodillas, pies y manos, todo englobado en un conjunto de tronco esbelto y piernas tensas. En su conjunto tiene una gran influencia de los grandes imagineros del siglo XVII que fueron Montañés y Mesa. En cuanto al tratamiento de los sudarios o paños de pureza sigue el modelo clásico sevillano del barroco y los ejecuta a base de dos extremos colgantes que parten de las caderas con un arrebujaamiento del paño sobre la zona púdica, algo bajo y con amplio vuelo hacia delante que deja ver insinudadamente la región inguinal del bajo vientre y desnuda la cadera izquierda que es de se dispone el anudamiento. El tratamiento de las telas es algo abrupto en los pliegues del lienzo. Interpreta los cabellos de la cabeza al estilo barroco de Juan de Mesa. Acompaña a la cabeza caída un largo mechón de cabellos que se esparce sobre el pecho, la otra mitad de la cabellera se peina hacia atrás dejando ver la oreja y los músculos del cuello en tensión, que lo consigue con un remarcamiento muy acusado de las venas del mismo. La ausencia de corona de espinas hace ver los mechones de pelo de la frente.

Las facciones del rostro se encuentran perfectamente dibujadas, evitando la truculencia y dando paso a la placidez y descanso de la muerte. El entrecejo y la nariz muy afilados contrastan con la distensión de las cejas, gesto suspirante de la boca, suave modelado de los párpados y ojos cerrados. Los pronunciados y salientes pómulos dan un perfil acusado y anguloso a la faz del crucificado. La policromía combina los tonos cetrinos en las carnes, con las tonalidades púrpuras para las heridas amoratadas por las livideces cadavéricas. En la llaga del costado del crucificado incrusta gotas de cristal transparente que simula el agua (plasma) mezclada con la sangre que emana del cuerpo inerte del redentor, que según cuentan los evangelios, brotó tras la lanzada de Longinos el lancero.

En sus iconografías cristíferas existen tres etapas bien diferenciadas en cuanto a técnica, estilo y ejecución. La primera etapa estaría definida por la influencia de su maestro Francisco Buiza y que vendría dada por dos imágenes, y que serían el Cristo de la Paz de la hermandad sevillana de Rochelambert y el Cristo de la Oración en el Huerto de la hermandad del mismo nombre de la localidad cordobesa de Cabra.

En su segunda etapa hay un claro alejamiento de la influencia en cuanto al estilo de su maestro Buiza, en este periodo Miñarro busca su propio estilo, algo más personal y creativo, investiga otras escuelas y recurre en cierto modo a la imaginería castellana del siglo XVII de la que es un gran admirador y se centra en la figura de Gregorio Fernández que trabajó a la manera de Juan de Juni, pero dando un mayor realismo y expresividad a los gestos y actitudes de las imágenes, aparte de ese naturalismo barroco que imprimía a sus imágenes, abandonando la práctica anterior de utilizar el oro y los colores brillantes por el uso de unas policromías y encarnaduras más realistas y que tan acertadamente Miñarro adapta a su vez para sus propias efigies. El ejemplo de esta influencia lo podemos ver en el logrado Yacente que realizó para la hermandad del Santo Entierro de Cristo para la localidad sevillana de Dos Hermanas. Posteriormente haría el Cristo de la localidad de Puente del Cedrón (Málaga) y el Cristo Cautivo de los Boliches (Málaga). Pero sin lugar a dudas es el crucificado de la Redención que ejecutó para la cofradía de los Dolores de la parroquia de San Juan de Málaga la imagen de la que se siente más orgulloso y que se encuadra dentro de esta segunda etapa de investigación, de búsqueda y de madurez de nuestro artista, de alejarse de los esquemas compositivos de Buiza.

La tercera etapa es la más reciente, arrancaría desde el año 2000 aproximadamente. Es precisamente en este periodo cuando inicia uno de los estudios más apasionantes y enigmáticos de la historia de la iglesia y son sus trabajos de investigación sobre la Sabana Santa de Turín. A partir de la cual comienza a hacer un análisis exhaustivo sobre la plástica de la Síncope y le lleva a replantearse esquemas sobre las proporciones corporales y fisonomía de Jesucristo, aparte del estudio detallado que hace de los estigmas, fracturas y contusiones sufridos por el redentor durante la pasión, y que

aparecen reflejadas en el lienzo. Hace una reconstrucción física del hombre a partir de la proyección de una imagen tridimensional en este lienzo de lino y de los datos científicos que nos acercan a esta realidad. Se han intentado distintas reconstrucciones del rostro de Cristo a lo largo de la historia y nuestro imaginero lo ha hecho a partir de los estudios realizados al lienzo. Su estudio sobre la tela gira entorno a tres conceptos fundamentales y que son: El rostro del hombre vivo, el rostro del hombre muerto y el cuerpo. Miñarro da una visión desde la perspectiva de la historia y de la medicina legal, comenzando a partir de este momento a hacer proyectos sobre posibles estudios de la sabana y que influyen de una manera muy importante y decisiva en la iconografía cristifera a partir de ese momento. El exponente más claro de este capítulo lo encontramos en el Cristo Yacente del Santo Entierro de la hermandad de la Vera-Cruz, de la localidad Malagueña de Almogía, de todos los estudios y conclusiones sacados de la Sabana los plasma veridicamente en la talla.

Dentro de la iconografía Mariana, y más concretamente las Dolorosas es un tipo de imagen que a Miñarro no le ha gustado especialmente, de hecho él mismo dice que no ha sido imaginero de Dolorosas, sino imaginero de Cristos, porque en la imagen de vestir no se puede apreciar un estudio anatómico completo de la figura, puesto que se trata de un maniquí de se talla exclusivamente la cara y las manos. Pero es a partir de la restauración de la Virgen de los Dolores de Gines (Sevilla) en 1990, obra del escultor decimonónico Juan de Astorga, que la ejecutó en 1816, cuando cambia de opinión respecto a la imagen de las Dolorosas, ya que considera que se le puede imprimir a sus manos y rostros un naturalismo y un expresionismo que imprima una personalidad e identidad individual y característica a la imagen en cuestión.

A diferencia de la iconografía cristífera se pueden destacar dos etapas. En la primera nos encontramos, al igual que ocurría en el caso de los Cristos, una gran influencia de Buiza de se repiten los modelos iconográficos enseñados por el maestro, así como los esquemas compositivos de las figuras enseñados por aquel.

En la segunda etapa que comenzaría entorno al año 1990-1991, Miñarro se inclina hacia un tipo de iconografía mariana de “Dolorosa madura”, bella, bonita, naturalista y

expresionista (expresionismo que le viene de la zona castellana). Comienza a tallar dolorosas a partir de 1990, haciendo una iconografía totalmente diferente de las vírgenes andaluzas. Los primeros esquemas son los prototipos consabidos de caras bellas y jóvenes y perfectas de rasgos que no transmiten nada al fiel. Las dolorosas son bastante difíciles de interpretar porque al ser solo la cara y las manos, que es lo que queda a la vista del espectador, puesto que el resto se trata de un maniquí articulado y revestido con telas naturales, nuestro imaginero se ve obligado a representar en dichas partes anatómicas la mayor perfección y expresividad, para que pueda comunicar algo al creyente que la contempla. Sus dolorosas representan tres aspectos principales y que son: hermosura, juventud y sufrimiento. Son rostros carnosos, de se aprecia la tersura de la piel femenina, valores sensuales, labios suspirantes y melancólicos, silueta respingona de la nariz, párpados y mejillas suavemente enrojecidas por el llanto, mentón marcado, arqueamiento pronunciado de las cejas, carnaciones mates, sonrosadas y matizadas en bermellón, en el caso de la boca. Por cierto, en sus Dolorosas, la firma del artista se sitúa muchas veces bajo la lengua: "J. MIÑARRO"

Su iconografía en general busca el realismo ante todo, es decir quiere ser verídica sin caer en la exactitud de la forma humana, huyendo del detallismo excesivo que refleja constantemente las representaciones de venas, "tenes" o los rizos de las cabelleras. Su interés se basa fundamentalmente en la composición de la figura apoyada en un correcto modelado, armonioso y de equilibrada proporción. Lo que persigue en su escultura es que tenga un esqueleto verosímil y que a través de la anatomía de sus imágenes se adivine el empuje de las formas internas. Su obra en general presenta un estilo reposado, equilibrado, sereno y a la vez con gran patetismo en sus imágenes cristíferas. El profesor Miñarro insiste en que los estudios anatómicos son de gran importancia para la formación del escultor, es el modo de representar los sentimientos y las acciones de los figurantes. Demuestra una gran perfección y maestría a la hora de captar las tensiones, fuerzas, volúmenes, y proporciones de sus personajes, todo ello unido a un gran patetismo de la anatomía.

El escultor y la crítica

La obra de imaginería y la labor restauradora del profesor Miñarro ha sido muy elogiada por toda nuestra crítica contemporánea. Diferentes medios de comunicación sevillanos, como el diario *ABC* de Sevilla y el *Correo de Andalucía* dan buena cuenta de ello. A través de sus páginas han hecho referencia en no pocas ocasiones a la fecunda labor del profesor universitario.

Uno de los aspectos más celebrados en toda su trayectoria profesional han sido las aportaciones que hace en su obra de imaginería con los estudios anatómicos de refleja sus amplios conocimientos sobre las medidas, armonía y composición de sus imágenes todo ello unido a las constantes consultas del natural. La crítica también ha puesto de manifiesto su tendencia a realizar imágenes cristíferas bastante cruentas con gran profusión de sangre, llagas y heridas a lo que él responde que eso es debido a los estudios que ha realizado sobre la Sábana Santa y que esta así lo refleja, ya que es un autentico documento histórico de la pasión de Cristo y que se contrapone de algún modo a las representaciones dulcificadas del tema.

Las restauraciones ejecutadas a gran parte de nuestro patrimonio imaginero es otro de los aspectos comentados muy favorablemente por la crítica, fundamentalmente por el respeto que tiene con la imagen a restaurar no alterando la fisonomía primitiva después de su intervención. Igualmente han sido muy favorables los artículos aparecidos en diferentes medios de difusión sobre las restauraciones de imágenes carbonizadas a consecuencia de un incendio, ya que el profesor Miñarro se considera pionero en este tipo de intervención, ya que normalmente lo que se hace en estos casos es simplemente sustituir con otra efigie la imagen desaparecida. En este aspecto lo que hace de novedoso es reconstruir sobre el propio original respetando fielmente el soporte conservado, haciendo un trabajo riguroso y científico sin falsificación alguna, como así lo podemos comprobar con las intervenciones realizadas a la Virgen de los Dolores de la localidad sevillana de Gines o al Cristo Yacente de la Misericordia de Los Palacios (Sevilla).

Los estudios sobre la Sábana Santa que lleva realizando durante bastantes años le han llevado a presentar toda una serie de conferencias y exposiciones sobre el tema. La última y más reciente ha sido la celebrada en la sede central de la Radio Televisión Andaluza de Sevilla titulada: “Aportaciones a los estudios de la Sábana Santa de Turín y a la imaginería en la obra del escultor Juan Manuel Miñarro”. Dicha muestra alcanzó un éxito sin precedentes y amplio eco de difusión en la prensa sevillana teniendo que prorrogar algunos días su clausura. La exposición reflejaba las huellas de la Pasión de Cristo de a través de una serie de paneles explicativos se analizaba la historia, la iconografía y el análisis científico de la Síndone desde el prisma de la física, la química y la medicina forense acompañado de un ejemplar facsímil impreso en tela, a escala real de la Sábana Santa. Toda una serie de esculturas relacionadas con la pasión de Cristo, realizadas en diferentes formatos y técnicas de acabados, completaban la exposición²¹.

²¹ “Juan Manuel Miñarro pone rostro y cuerpo al “Hombre de la Síndone”, en *ABC*, Sevilla, 4-III-2009, págs. 28 y 29.

CAPÍTULO V

TEMÁTICA E ICONOGRAFÍA EN LA OBRA DE JUAN MANUEL MIÑARRO LÓPEZ

La gran importancia que los trabajos se imaginaria tienen en la obra de Juan Manuel Miñarro, determina que a la hora de enfrentarlos tenga que conocer y adecuarse a las soluciones iconográficas aceptadas por la ortodoxia católica, e inexcusables en creaciones destinadas al culto.

Temas e iconografía

La iconografía podemos definirla como la disciplina auxiliar de la Historia del Arte que trata de la identificación, descripción, clasificación e interpretación de todas las artes figurativas. No obstante se debería utilizar en un sentido más amplio el término “iconología” para distinguir un enfoque más extenso del tema, mediante el cual se intente comprender el significado total de la obra de arte en su contexto histórico. Aunque en la práctica no se suele hacer una distinción exacta entre estos dos términos, siendo “iconografía” el más utilizado de los dos.

Para comprender el problema del culto a las imágenes a lo largo de la historia, haremos una breve reseña sobre la evolución en el Cristianismo, del culto a los divinos simulacros.

Con anterioridad al Concilio de Nicea, celebrado en el año 325, los escritores eclesiásticos no aceptaban el empleo y el culto a las imágenes. Una de las razones fundamentales era la prohibición del Antiguo Testamento y, en especial, del Decálogo, segundo mandamiento, valedero también en la Nueva Alianza, de construir imágenes (Éxodo 20,4-5 y Deuteronomio 5,8-9).¹

¹ SÁNCHEZ HERRERO, José: La cruz. El crucificado. El desarrollo de una devoción, en *Crucificados de Sevilla*, t.I, Sevilla, ed. Tartessos, 1997-1998, págs 19-21.

Ya en el siglo II, aparecen representaciones pictóricas en las catacumbas romanas, pero la imagen humana de Jesús aparece relativamente tarde y estuvo precedida por el empleo casi exclusivo de símbolos alusivos a su obra redentora. Se representa al Buen Pastor, a Cristo-Sol o Cristo Helios, a Cristo-Magister en medio de los apóstoles. Del tema de Cristo-Maestro proceden el Cristo-Taumaturgo y el de Cristo-Basileus celestial.

Durante el siglo IV, crecen el número de representaciones de Cristo flanqueado por los apóstoles. Con posterioridad, los contenidos teológicos de la iconografía cristológica adquirieron mayor complejidad y profundidad: Cristo Agnus Dei; Cristo Logos; guardián de la Ley, tema que culmina con la cruz gemada, estandarte de victoria y símbolo de Cristo triunfador; Cristo pastor de los pueblos, defensor y guardián de su grey, con aureola y apoyado en una cruz de oro; Cristo juez; Cristo emperador.

Sólo dos autores, del siglo IV, manifestaron su oposición a las imágenes: Eusebio de Cesaréa y Epifanio de Salamina. Los otros autores eclesiásticos, por el contrario, se referían ocasionalmente a las imágenes sin reprocharlas. Es en el siglo IV, será cuando comience a usarse el signo de la Cruz.

Una vez que el misterio y el dogma de la Encarnación se perfilaron a través de los cuatro primeros Concilios Ecuménicos, ya citados, el cuarto Concilio de Constantinopla (no ecuménico), celebrado en el año 692, se ocupó del culto a las imágenes en varios cánones. El texto canónico no buscaba demostrar el valor absoluto de las imágenes religiosas, pero apoyaba sus conclusiones sobre el puesto fundamental de la Encarnación en la historia de la salvación. En el canon 11, deciden sustituir las representaciones simbólicas de Cristo, en forma de cordero, por imágenes de su humanidad.

A pesar de las decisiones anteriores, las corrientes iconoclastas o contrarias a las imágenes recurrieron de nuevo, en busca de argumentos decisivos, al temor de la idolatría y las prohibiciones del Antiguo Testamento. Los radicales exigieron la destrucción de las imágenes, otros más moderados se oponían al culto y aceptaban

algunas imágenes pero no todas. Así, se produjeron dos crisis iconoclastas a lo largo de los siglos VIII y IX.

La iniciativa de destruir las imágenes la lanzó en el año 726 el emperador León III Isáurico, quien por medio de un edicto se colocó del lado de los adversarios del culto a las imágenes y ordenó la destrucción de los iconos. Este edicto dividió a la población y a la Iglesia. El teólogo Juan Damasceno, publicó tres escritos a favor del culto a las imágenes. En el año 731 el Papa Gregorio III excomulgó a los destructores de imágenes (los iconoclastas).

El sínodo convocado por el emperador Constantino en Hieria, cerca de Constantinopla, en el año 754, se pronunció por la supresión de las imágenes. La muerte del emperador y el reinado bastante tolerante de su hijo y sucesor León IV marcaron un giro en la historia del conflicto iconoclasta. La muerte de León IV, dejó el trono a su hijo menor Constantino VI, y los asuntos imperiales pasaron a manos de la emperatriz Irene, anti-iconoclasta decidida. Ella convocó un concilio general en Nicea en el año 787, el segundo concilio de Nicea (séptimo ecuménico) en el que las decisiones del sínodo del 754 fueron declaradas inválidas y se autorizó la “veneración” de las imágenes, que se debe distinguir de la “adoración” que no conviene más que a Dios.

La emperatriz Teodora, madre del emperador Miguel III, restauró las imágenes y favoreció la elección de Metodio, un iconófilo, como patriarca de Constantinopla, ciudad en la que reunió en el 843 un sínodo que eliminó definitivamente el iconoclasmo.

Este tema no volvió a tratarse hasta muchos siglos más tarde, concretamente hasta la celebración del concilio de Trento 1545-1565. En la sesión XXV (de 3 y 4 de diciembre de 1563) se estudió el esquema de reforma redactado por el cardenal Morone. El segundo decreto trató de la innovación y veneración de las reliquias y de los santos y, asimismo, de sus imágenes.

La temática iconográfica casi exclusiva de la escultura barroca andaluza era eminentemente religiosa, hecha en su inmensa mayoría de madera policromada, y se ocupaba preferentemente de representar la vida de Cristo, de la Virgen y de los Santos. De ello deducimos, entre otras cosas, los fines principales a los que la plástica barroca se dedicó y la poética predominante en su desarrollo.²

Dentro de esta casi exclusiva temática, el propósito principal perseguido por los artistas fue el de impresionar al espectador, con clara intención didáctica y moralizadora, con unas formas comunicativas y dialogantes. En el siglo XVII, y dentro de la característica dinámica barroca, para el artista nace un dualismo entre el espectador y la obra que deja de ser un hecho objetivo para convertirse en un medio de acción. El arte del siglo XVII estudia el alma humana empleando y buscando todos los medios para impresionar al propio hombre y estimular su actividad. Y esto aquí se materializa en la imagen procesional, con la intención de convertirse en propia realidad entre el vivir humano, vistiendo las imágenes incluso con vestidos reales enriquecidos de joyas y con otros recursos que, sin perder sus propios valores estético-plásticos, son verdaderos alardes de naturalismo, tan real como las pelucas, los ojos de cristal, las pestañas de pelo natural, etc.

En la Edad Moderna, y fundamentalmente en la época barroca, tras las misiones didácticas encargadas a las representaciones artísticas, según las normas del Concilio de Trento encaminadas a mover a devoción y despertar la piedad de los fieles, fue el realismo de la escena, principalmente en los temas de Pasión, el procedimiento idóneo para su cumplimiento. Junto a éstos, los referidos a la infancia de Cristo, íntimos y cercanos, acentuaban estas consignas y fines. Así, junto al dolor del drama y la ternura de la infancia, se unía el tema sensible y también cercanamente humano de la maternidad de María, la Mater Amabilis, que desde un principio no se apartó de las escenas y temas de la Pasión, es decir, los correspondientes a la Mater Dolorosa, acentuando así la naturaleza humana de Cristo, tanto a través de su infancia como con los de su madre en sus versiones de contemplación amorosa y de corredentora, como partícipe de los sufrimientos y dolores de la Pasión y muerte de su hijo Jesús. Así, las

² SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *El arte del barroco: escultura, pintura y artes decorativas*, Sevilla, ed. Gevea, 1991, págs. 26-36.

representaciones relacionadas con las escenas de la pasión de Cristo alcanzaron indiscutible éxito en el sentimiento devoto popular.

Con estos temas de la Pasión, tanto los descritos en los textos evangélicos como los creados por la piedad popular, las inspiraciones de los místicos y de tradición medieval, como los tomados de los apócrifos, nace o se refuerza un estilo directo de utilizar la imagen que interroga al fiel y lo hace partícipe de la escena con llamadas a su sensibilidad y naturaleza piadosa.

Las normas y recomendaciones que los tratadistas de arte religioso daban a los artistas sobre la forma de representar escenas religiosas, como las referidas de Pasión y de contemplación amorosa, tenían que cumplirse con un sentido impresionante, realista y conmovedor. Aparte de la concreta recomendación y preceptos para apartar del error las representaciones de los temas, el tratadista, tenía que dar las pautas a los imagineros para que dichos simulacros inspirasen un profundo sentimiento religioso que pudiera despertar o comunicar la devoción. Y esto, sobre todo, en las escenas de Pasión, para las que pide el tratadista que se ponga un realismo impresionante, comunicativo en su emoción, para que el fiel ante ellas, sienta despertársele la compasión.

Si la Iglesia movilizó al arte para sus propios fines, la Contrarreforma hubo de intervenir también en el terreno estético. El arte, y en especial estos temas, fue utilizado para propagar en sus imágenes las ideas religiosas revitalizadas y concebidas según el nuevo espíritu y para transmitir sentimientos y estados de ánimo a las masas devotas sólo preparadas, generalmente y en su mayoría, para entender en las imágenes y por la palabra.

Frente a esta didáctica de la Iglesia Católica reformada, los católicos dieron al arte religioso, fundamentalmente a la imaginería y escultura, una nueva misión o, mejor, insistieron en su antigua función de procedimiento aliado de la palabra escrita o hablada, frente al recelo y, en ciertos sectores, la fobia del protestantismo por las imágenes. En todos los tratados artísticos y teológicos se diserta sobre la relación del catolicismo y la plástica y se defiende enérgicamente la importancia que el arte tiene

para el servicio divino y, en especial, el que representa con realismo y emoción estos temas dramáticos y sensiblemente humanizados. En la iconografía religiosa, se antepone el valor devocional al puramente artístico, por lo que resulta bastante obvio que la imagen es un medio y nunca un fin.

Los padres del Concilio de Trento, en el decreto “De Sacris Imaginibus” recogen la doctrina expresamente desarrollada al respecto: “Enseñen además que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, imágenes de Jesucristo, de la Virgen Madre de Dios y de los demás santos y que se les ha de tributar el honor debido, no porque se crea haber en ellos divinidad o virtud alguna por la que merezcan el culto... sino porque el honor que se tributa a las imágenes se refiere a los prototipos que ellas representan”. Queda claro, por lo tanto, que por encima de los valores puramente estéticos, estaban los religiosos claramente contenidos en la dimensión iconográfica y en su correcta y sentida interpretación.

De todo esto deducimos la importancia que la imagen, interpretada correctamente, tenía en la práctica del culto como medio de persuasión, tanto público (procesiones) como íntimo y solemne en los templos, capillas y ermitas, en los que también la oración y meditación cercana de los fieles se practicaba con la ayuda de los libros de meditación y con el seguimiento de sermones y rezos colectivos. Para la ilustración de los artistas fueron muy importantes los tratados de las imágenes e iconografía, como por ejemplo el de Pacheco. Por otra parte, hay que recordar al estudiar la imaginería, las funciones que dichas obras cumplían, para así valorarlas no sólo como obras de arte, sino también como documentos expresivos de la religiosidad popular del momento y sobre todo como piezas didácticas claves de la cultura histórica de nuestro país.

Juan Manuel Miñarro es un escultor-imaginero, ya que su clientela casi en su totalidad se encuentra entre las hermandades, iglesias, conventos y oratorios particulares. Por este motivo es escasa su iconografía profana, siendo paliada casi por completo por la religiosa.

Dentro de esta temática la mayor parte de los asuntos desarrollados en sus obras están relacionados con la Pasión de Cristo, siendo protagonizados por Éste, por la Virgen, o por ambos, y dependiendo de las escenas acompañados por otros personajes evangélicos.

Seguidamente haremos un estudio de las principales iconografías cultivadas por nuestro biografiado, de explicaremos las características principales, orígenes, evolución y contexto histórico en el que dichos simulacros están inspirados y en el que a través de los cuales el artista inicia esa labor pedagógica en los creyentes que la contemplan, para incitar al fiel a la oración y el recogimiento que dichas efigies y escenas inspiran en el sentir cristiano. La imaginería del profesor Miñarro, es de un estilo claramente neobarroco, siendo el expresionismo su principal modo de sentir y comunicarse. La presencia de los modelos montañesinos y mesinos son claramente identificables en su obra, pero siempre imprimiendo algunos matices y variantes personales del artista, que le dan un sello identificativo a sus imágenes, como es el estudio minucioso y pormenorizado de las anatomías de sus efigies. El sentido efectista y teatral que imprime en sus imágenes y misterios da una idea muy aproximada sobre la psicología de los personajes. Todas sus composiciones tienen un conjunto unitario de los personajes no aparecen independientes, sino en clara comunicación unos con otros consiguiéndolo con recursos iconográficos como los semblantes, miradas y ademanes.

Temas Cristíferos

El Cautivo

“Los que prendieron a Jesús le llevaron a casa de Caifás, el pontífice, de los escribas y los ancianos se habían reunido. Pedro le siguió de lejos hasta el atrio del pontífice y entrando dentro se sentó con los criados para ver el desenlace. Los príncipes de los sacerdotes y todo el Sanedrín buscaban falsos testimonios contra Jesús para condenarle a muerte, pero no los hallaban, aunque se habían presentado muchos falsos testigos.”
(Mateo 26, 57-59)

Jesús de pie, maniatado y solo, rememora el amargo trance en el que fue abanado por sus temerosos discípulos, tras ser apresado en Getsemaní. El modelo iconográfico, de gran arraigo y devoción popular, abarca desde el cautiverio de Cristo en el huerto de los olivos hasta el final de los procesos religioso y civil. Razón por la que el Redentor, con sus manos atadas comparece ante los tribunales de Anás, Caifás, Herodes y Pilato. Históricamente esta advocación está vinculada a la del Cristo de Medinaceli, difundida desde el período barroco por la Orden trinitaria, por lo que su iconografía obedece al modelo impuesto en el siglo XVII por el famoso Cristo antes mencionado.³

Iconografías de cautivos ejecutadas por el profesor Miñarro:

- Nuestro Padre Jesús Cautivo ante Pilatos (1987). Capilla de San Sebastián. Los Palacios, (Sevilla).
- Nuestro Padre Jesús Cautivo (1987). Iglesia de Santa Fe. Los Boliches (Fuengirola).
- Nuestro Padre Jesús de la Puente del Cedrón (1989). Capilla de Santa María de la Paloma (Málaga).
- Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder (2005). Iglesia Parroquial de San Mateo. Alcalá de Guadaíra (Sevilla).

Cristo Flagelado

“Tomó entonces Pilato a Jesús y mandó azotarle. Y los soldados, tejiendo una corona de espinas, se la pusieron en la cabeza, le vistieron un manto de púrpura y, acercándose a Él, le decían: ¡Salve rey de los judíos! ; y le daban de bofetadas. Otra vez salió fuera Pilato y les dijo: Aquí os lo traigo para que veáis que no hallo en él ningún crimen.

³ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *La imagerie procesional sevillana: misterios, nazarenos y cristos*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1981, pág. 83. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, RODA PEÑA, José: *Imagerie procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Universidad de Sevilla, 1992, pág. 29.

Salió, pues, Jesús fuera con la corona de espinas y el manto de púrpura, y Pilato les dijo: Ahí tenéis al hombre. Cuando le vieron los príncipes de los sacerdotes y sus servidores, gritaron, diciendo: ¡crucifícale, crucifícale! díjoles Pilato: Tomadlo vosotros y crucificadle, pues yo no hallo delito en él. Respondieron los judíos: Nosotros tenemos una ley, y según la ley, debe morir, porque se ha hecho hijo de Dios.”

La flagelación de Cristo, recogida en los textos sagrados de los evangelistas (Mateo 27,26; Marcos 15,15; y Juan 19,1) no se sabe a ciencia cierta como se efectuó. No obstante los exégetas la consideran uno de los mayores tormentos de Nuestro Señor Jesucristo sufrido durante la Pasión. Ya en el praetorium o tribunal de justicia de Pilato, el gobernador de Judea, con intención de salvarle, ante la obcecación judía, mandó azotarle. Como atestiguan el historiador Josefo y el filósofo alejandrino Filón, el azotamiento constituía para el reo el preludio de la crucifixión. Según la ley romana el condenado a la flagelación recibía los latigazos de pié. Los azotes oscilaban entre los cuarenta prescritos por la ley mosaica, y los más de cinco mil de que hablaba hiperbólicamente Santa Brígida de Suecia en sus revelaciones, en de se nos da una idea de que la crudeza del suplicio se acentúa. El arte medieval presentaba al Redentor casi siempre desnudo, atado a una columna del pretorio y flagelado por dos sayones. Posteriormente los artistas flamencos e italianos, fundamentalmente en pintura, incluyen ciertos espectadores contemplando la escena.⁴

Dos han sido los tipos de columna representadas en la iconografía cristiana: el fuste de orden normal y la columna troncocónica baja. El primer modelo se inspira en la columna de Jerusalén y fue común a todo el arte medieval puesto que resultaba familiar a los Cruzados y a los peregrinos que acudían a los Santos Lugares. Se trataba de un fragmento de 70 centímetros expuesto en la capilla de los Franciscanos en la iglesia del Santo Sepulcro y pasaba por haber sido descubierta entre los muros del palacio de Caifás; lo cual ha sido objeto de controversia para la crítica contemporánea puesto que la flagelación de Cristo no se llevó a cabo en el palacio de Caifás, sino en el pretorio de Pilato.

⁴ Ibídem, pág. 85.

A pesar de que en el año 1223 la columna troncocónica había sido llevada a la iglesia de Santa Práxedes de Roma, por el cardenal Juan Colonna, no tuvo aceptación en el arte hasta después del año 1563 que los tratadistas artísticos y moralistas del Concilio de Trento la divulgaran como la original, al suponerla procedente del pretorio de Pilato.

El tema iconográfico de la flagelación de Cristo aparece en los salterios a partir del siglo IX. Cristo aparece desnudo o vestido con una túnica. A partir del siglo XII, lleva un sencillo paño. A menudo tiene las manos cruzadas, motivo tomado del tema de Cristo escarnecido. Los verdugos, en número de dos, aparecen con látigos hechos de tiras provistas de nudos o de bolas de metal, o con bastones. Cristo está atado a una columna, alta y delgada hasta el siglo XVI.

Hasta el siglo XIV, la escena incluye a tres personajes: Cristo y los dos verdugos, introduciendo posteriormente al personaje de Pilato y a numerosos espectadores judíos. El número de personajes que contemplan la escena van aumentando de manera inmediata con el transcurrir de los siglos. A partir del siglo XV, se ven aparecer, y después multiplicarse imágenes pintadas y esculpidas que muestran a Cristo después de la flagelación. Cristo, con las manos atadas, está sentado en el suelo al lado de la columna.

Iconografías de Cristos flagelados ejecutadas por el profesor Miñarro:

Nuestro Padre Jesús de la Flagelación (1994). Catedral de Ceuta.

Nuestro Padre Jesús de la Flagelación (1998). Ermita de Nuestra Señora de las Angustias. Vera, (Almería).

El Ecce Homo

“Entonces los soldados del gobernador, tomando a Jesús, lo condujeron al pretorio, y, reuniendo en torno a él a toda la cohorte, y despojándole de sus vestiduras, le echaron encima una clámide de púrpura, y, tejiendo una corona de espinas, se la pusieron sobre

la cabeza, y en la mano una caña; y doblando ante él la rodilla, se burlaban diciendo: ¡Salve, rey de los judíos! y escupiéndole, tomaban la caña y le herían con ella en la cabeza. Después de haberse divertido con él, le quitaron la clámide, le pusieron sus vestidos y le llevaron a crucificar.” (Mateo 27, 27-31)

La iconografía del Ecce Homo pertenece al grupo de imágenes de “El Proceso de Cristo”, dentro del ciclo de la Pasión y tras él comenzaría el momento de la crucifixión. Junto a la imagen del Ecce Homo se han desligado otras imágenes que forman parte de la misma escena pero que se han ido escindiendo con el tiempo, como son: Cristo ante Herodes, Cristo ante Pilatos, la flagelación y la coronación de espinas.

Las fuentes documentales de las que se ha servido la iglesia para reflejar este momento de la Pasión de Jesucristo son tanto la Biblia y los Evangelios como los numerosos textos apócrifos que tratan el tema.

La imagen del Ecce Homo era un tema desconocido para el arte paleocristiano y bizantino ya que no se encuentra ni en los mosaicos ni en los iconos. Incluso los artistas del Trecento italiano como Giotto y Duccio ignoraban el tema. Pero es a partir del siglo XV cuando comienza a aparecer conectado con una sensibilidad religiosa precisa, ya que es una gran escena narrativa en la que Cristo aparece presentado a la muchedumbre, exhibido sobre un estrado o en lo alto de una escalera exterior, con la corona de espinas, el manto o clámide púrpura y el cetro de caña entre las manos atadas. Su pecho desnudo refleja las huellas de la flagelación, una cuerda pende en torno a su cuello y desde sus párpados enrojecidos fluyen las lágrimas que caen sobre sus mejillas.

El vocablo latino “Ecce Homo” fue la frase pronunciada por Poncio Pilato cuando presentó a Cristo con el manto púrpura, la corona de espinas y el cetro de caña a la multitud y cuya traducción es: “He aquí el hombre”, que designa a modo de burla al Hijo de Dios, dando a entender que el poder de Cristo no era tal frente al poder de los dirigentes que allí le estaban juzgando.

Hay que señalar, que existe una iconografía de Cristo que puede llevar a la confusión frente a la del Ecce Homo, como es la de la representación de Cristo sentado sobre el Calvario esperando su suplicio, que se creó en el siglo XIV y recibió el nombre de Dios de Piedad o Dios Piadoso. Esta confusión viene dada porque como iconografía, es similar al Ecce Homo porque aparece solo, coronado de espinas y con las manos atadas por gruesas cuerdas. A veces, en lugar de tener las manos atadas apoya su cabeza en una de sus manos. Aunque no debe confundirse con el Ecce Homo ya que en esta iconografía Cristo está de pie y cubierto con el manto púrpura y en la de Dios de Piedad, Cristo está desnudo y sentado, y a sus pies hay un cráneo que indica que la escena sucede en el monte Gólgota.

Cabe destacar por último que el Ecce Homo ha generado las iconografías del Cristo de Piedad y del Varón de Dolores.

Iconografía de Ecce Homo ejecutada por el profesor Miñarro:

- Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder (2009). Iglesia de San Agustín. Guadix, (Granada).

El Nazareno

“Cuando le llevaban, echaron mano de un cierto Simón de Cirene, que venía del campo, y le cargaron con la cruz para que la llevase en pos de Jesús. Le seguía una gran muchedumbre del pueblo y de mujeres, que se herían y lamentaban por El. Vuelto a ellas Jesús, dijo: Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí; llorad más bien por vosotras mismas y por vuestros hijos, porque días vendrán en que se dirá: Dichosas las estériles, y los vientres que no engendraron, y los pechos que no amamantaron. Entonces dirán a los montes: Caed sobre nosotros; y a los collados: Ocultadnos, porque si esto se hace en el leño verde, en el seco, ¿qué será? con él llevaban otros dos malhechores para ser ejecutados.” (San Lucas 23, 26-32)

Desde el punto de vista artístico e iconográfico, la denominación de Nazareno hace referencia a la representación de Cristo cargado con la cruz, camino del Calvario. Aunque la costumbre romana era que el reo portara sólo el palo transversal o patibulum, lo cierto es que el arte, desde la aparición de dicha iconografía en el siglo IV, reprodujo la cruz completa sobre los hombros del Nazareno.

Es en la segunda mitad del siglo XVI cuando encontramos los primeros nazarenos de bulto redondo, pero sería un siglo más tarde cuando comienza a prodigarse la estatuariedad exenta con fines procesionales. Tras el auge experimentado durante los siglos XVI, XVII, y XVIII, la temática pasionista apenas fue cultivada por los escultores decimonónicos sevillanos. Esto se justifica por el hecho de que las cofradías existentes ya contaban con imágenes de consolidada devoción, y las que se fundaron o reorganizaron optaron por dar culto a una efigie antigua de estilo manierista o barroco.

Los Nazarenos esculpidos en Sevilla durante el siglo XVI solían estar tallados en su integridad. Muchas de estas imágenes cuando estaban destinadas a procesionar, eran ahuecadas para aliviar su peso, se encarnaban la cabeza, manos y pies, mientras que la túnica podía policromarse en tintas planas o estofarse suntuosamente. Un elemento que resulta imprescindible para cualquier tipo de Nazareno es la corona de espinas que se ajusta a su cabeza, puede estar tallada en el propio bloque craneano, o simplemente ser un elemento sobrepuesto.

En el último cuarto del Quinientos se documentan los primeros Nazarenos concebidos para ser revestidos con costosas túnicas, imponiéndose definitivamente esta modalidad a partir del siglo XVII, precisamente cuando los Nazarenos completamente tallados se van haciendo cada vez más infrecuentes.

A este tipo de Nazareno se le dota de un cuerpo de madera desbastado o simplemente anatomizado, y provisto de articulaciones en codos y hombros para permitir que las manos abracen la cruz, o puedan adoptar incluso la iconografía de Cautivos.

Las túnicas con las que se revisten estas imágenes se suelen confeccionar con un tejido liso, como pueda ser terciopelo, seda, o tisú, generalmente de color morado o púrpura, o bien estar suntuosamente bordadas en oro con temática de hojarascas y roleos. Esta costumbre de revestir a los Nazarenos con lujosas túnicas, que se ha mantenido hasta nuestros días, comenzó a desarrollarse durante el barroco, no siendo vista con buenos ojos por el clero, alegando razones históricas y ejemplarizantes sobre la pobreza de Cristo.

En siglos pasados, abundaron las imágenes de Jesús Nazareno que tenían cabellera de pelo natural, pero que con motivo de las modas o del cambio del gusto, se fueron sustituyendo por otras de estopa o talladas en madera.

La cruz que porta el Nazareno podía ser cepillada o arbórea. La primera de sección rectangular y superficie plana era característica del periodo renacentista, y así aparece en numerosos retablos quinientistas, aunque también será el formato predilecto de las cruces de carey con incrustaciones y cantoneras de plata, que tanto se prodigarán durante el barroco. La cruz cilíndrica o arbórea, ornada con casquetes metálicos en sus cuatro extremos, es la más usual desde el siglo XVII hasta nuestros días. El Nazareno, cuando se trata de una escultura de bulto redondo, siempre carga la cruz sobre el hombro izquierdo.

Desde el siglo IV hasta el XV, es decir desde el arte paleocristiano hasta las postrimerías del gótico, la manera usual en que los artistas representaron al Nazareno camino del Calvario fue abrazando el travesaño largo de la cruz. Más de diez siglos avalan la fecunda trayectoria de esta iconografía, que encierra un alto contenido simbólico, más que un estricto rigor histórico. Cristo lleva la cruz alzada a modo de estandarte pregonando su victoria sobre el pecado y la muerte, este sentido alegórico se refuerza en el primer arte cristiano.

En 1560 encontramos en Sevilla el primer testimonio escrito en que esta tipología recibe el calificativo de cruz “al revés”, pues ya por entonces comenzaba a imponerse el que sigue considerándose modo “tradicional” de portar Cristo la cruz, esto es, con el palo

vertical hacia delante y el horizontal hacia atrás. La escultura sevillana de los siglos XVI y XVII nos ofrece una interesante galería de Nazarenos con la cruz al revés. El inicio de esta iconografía se encuentra en un relieve de Jorge Fernández Alemán que talló entre 1508 y 1526 para el retablo mayor de la catedral hispalense. La segunda mitad del siglo XVII supuso la decadencia de este modelo iconográfico.

El Nazareno con la cruz a cuestas, apoyada sobre su hombro izquierdo, tendiendo ambas manos hacia el travesaño corto de la cruz, mientras el travesaño largo bascula en diagonal por detrás de la figura, arrastrándose por el suelo o siendo sostenido su extremo por Simón de Cirene, es la iconografía que toma el arte español de dicho tema desde el último tercio del siglo XV.

Las caídas de Cristo bajo el peso de la cruz, es otra variante iconográfica del Nazareno, constituyendo uno de los episodios de la pasión que tendió a desarrollarse con un sentido patético y realista más intenso, siendo objeto de repetidas consideraciones en la devoción del Vía Crucis. Esta iconografía surge igualmente a finales del siglo XV y comienzos del XVI, se recrearon en la representación de este paso doloroso, extremando todas las circunstancias del padecimiento de Cristo caído, que es golpeado y arrastrado sin piedad para que prosiga su marcha. Suelen representarse con la rodilla derecha apoyada en la tierra, mientras que la opuesta se alza imprimiendo cierta tensión al cuerpo del Nazareno, que bien pudiera interpretarse como un ademán de levantarse, tras el derrumbamiento, la mano izquierda tiende sus dedos para abrazar el travesaño corto de la cruz, al tiempo que la contraria, con la palma abierta, se apoya sobre el promontorio rocoso.

La iconografía del Cirineo, se encuentra estrechamente ligada al Nazareno caído, ya que fue este hombre de Cirene el que ayudó a Jesús a levantarse y cargar con el madero por toda la vía dolorosa hasta el Gólgota.

Iconografía del Nazareno ejecutada por el profesor Miñarro:

- Nuestro Padre Jesús de la Humildad (2003). Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores (Sevilla).

El Crucificado

“Cuando llegaron al lugar llamado Calvario, le crucificaron allí, y a los dos malhechores, uno a la derecha y otro a la izquierda. Jesús decía: Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen. Dividiendo sus vestidos, echaron suerte sobre ellos. El pueblo estaba allí mirando, y los príncipes mismos se burlaban diciendo: A otros salvó; sálvese a sí mismo si es el Mesías de Dios, el elegido. Y le escarnecían también los soldados que se acercaban a El ofreciéndole vinagre y diciendo: Si eres el rey de los judíos, sálvate a ti mismo. Había también una inscripción sobre El: Este es el rey de los judíos.” (San Lucas 23, 33-38)

El cristianismo es la religión de la cruz, lo que explica que haya ocupado un lugar preeminente dentro de la iconografía, de las devociones, de la contemplación, de la teología cristiana. Pero no siempre ni desde el principio se dio culto a la cruz.

Menor aún ha sido la constancia en la devoción al crucificado. Su rechazo se produjo en los primeros siglos del cristianismo durante los cuales no se veneraba ninguno de los dos símbolos, ni cruz ni crucificado. Este fenómeno se repitió en Bizancio durante “la guerra de las imágenes o de los iconos”, declarada por el emperador León III en el año 726, pero con la diferencia de que se rechazaba no tanto el objeto de la representación en cuanto a la imposibilidad de que la imagen pudiera mostrar a Cristo vivo.

Durante la época carolingia, que abarcaría desde mediados del siglo VIII hasta finales del siglo X, se multiplicaron los crucificados en detrimento de las representaciones de la Cruz. Durante esta época desaparecieron las bellas cruces iluminadas, mientras que el crucificado se desarrolló como un tema dominante, con una influencia decisiva sobre los desarrollos posteriores de la iconografía cristiana.

A partir del siglo XI el crucificado predomina, sin olvidar ya la cruz, pero no de manera uniformemente constante. La imagen del crucificado padecerá no sólo las influencias de los estilos artísticos: románico, gótico, renacimiento, barroco, neoclásico (que en sí mismos son el resultado de un conjunto de causas diversas), sino, también y antes, de la evolución de la teología y de la devoción.

El Crucificado es el tema central de la iconografía cristiana. Su presencia es imprescindible en cualquier templo católico, puesto que debe presidir la celebración eucarística. Además, es la única imagen material que recibe culto latréutico, es decir, de adoración, durante los oficios del Viernes Santo.

La crucifixión de Jesús, al ser considerada un tormento infamante, no fue representada durante los primeros siglos de la cristiandad, sólo el arte paleocristiano para inspirarse en la salvación eterna y en la glorificación del Mesías se aludió a ella indirectamente mediante símbolos, como el Cordero Místico. Eso no quitaba, para que desde los comienzos del cristianismo la cruz fuese tenida en gran veneración por los primeros cristianos, quienes hicieron de ella su signo distintivo y a la vez el más universal de los símbolos.

Tras el Edicto de Milán en el año 313, fecha en que el Emperador Constantino abolió el suplicio de la crucifixión y se proclamó la libertad de la iglesia, y más aún, cuando su madre Santa Elena encontró en Jerusalén la verdadera cruz del señor, comenzaron a proliferar las cruces desnudas, o todo lo más, incluyendo en el crucero un medallón con la imagen del Redentor.

No sería hasta el siglo VI, cuando empiezan a aparecer las primeras iconografías de Cristo en la cruz, probablemente como reflejo y afirmación de las nuevas doctrinas teológicas elaboradas en Bizancio para luchar contra la herejía monofisita, que sólo tomaba en consideración la naturaleza divina de Jesús. Desde entonces, y hasta mediados del siglo XI, solamente hallaremos crucificados vivos, juveniles e imberbes, cuya desnudez únicamente se cubre por un escuto ceñidor. Su frente no aparecía ceñida por una corona de espinas, sino orlada por una diadema o corona. Eran pues,

crucificados majestuosos e incruentos en los que no era posible rastrear las huellas de la pasión.

Es en el siglo XI, cuando hace su aparición en el arte bizantino y occidental el crucificado muerto. Ya en el siglo XIII, se adoptó una nueva modalidad iconográfica, producto de una profunda transformación de la sensibilidad religiosa, alimentada por el misticismo sentimental de los franciscanos. Los padecimientos de Cristo se muestran con toda su crudeza, con objeto de conmover a los fieles e inspirar su compasión. Los artistas medievales se sirvieron de las descripciones proporcionadas por Santa Brígida en sus revelaciones y por el Pseudo Buenaventura en sus meditaciones para recrear lo más fidedignamente posible dichas iconografías.

En España, y más concretamente en Sevilla, la iconografía del crucificado es una de las más populares y logradas. La evolución estilística que experimentó el tema del crucificado en la escultura procesional sevillana se explica en función de los diferentes conceptos teológicos, piadosos y estéticos que se han venido desarrollando desde la Baja Edad Media hasta nuestros días, buscando la feliz consecución del equilibrio entre la expresión y la forma.

Los primeros crucificados escultóricos que se conservan en Sevilla datan del siglo XIV, es decir, del período gótico. En todos ellos resalta la suavidad de las formas y la representación de la belleza por encima del sufrimiento. En la expresión de sus rostros se aúnan sentimientos de tristeza y serenidad y excepcionalmente un agudo patetismo. Lo más característico de estos crucificados es el largo sudario de complicados pliegues, a manera de faldellín que desciende desde la cintura hasta debajo de las rodillas, anudándose en la cadera derecha.

En el siglo XV, se impone en la escultura sevillana un realismo muy característico de las corrientes estilísticas del último gótico, destacándose por el tratamiento naturalista y expresivo con que se dota a los rostros de los crucificados y el cuidadoso modelado de los sudarios, de pliegues quebrados. Son crucificados que se caracterizan por su tendencia a la verticalidad de sus estilizadas anatomías y miembros enjutos, montan los

pies de forma más natural, tórax abultado con las costillas señaladas y corona de espinas trenzada y tallada en la misma cabeza.

Los crucificados que se esculpen en Sevilla en el primer tercio del siglo XVI, poseen un notorio sentido arcaizante como consecuencia del tránsito que se produce entre la escultura gótica y la renacentista. Los paños de pureza se reducen de tamaño, con respecto al periodo anterior, y se encuentran ceñidos a la anatomía del cuerpo, anticipando así la tipología propiamente renacentista. Dichos sudarios se policroman a imitación de tejidos hebraicos, aunque siguen persistiendo los pliegues esquematizados, anudándose en la cadera izquierda sin mostrar aberturas laterales, según un diseño muy repetitivo durante los dos primeros tercios del quinientos.

A finales del siglo XVI y durante los primeros años del XVII comienzan a ejecutarse una serie de crucificados adscritos al entorno manierista y de rasgos premontañesinos. La aportación de Martínez Montañés resulta de gran importancia a la hora de estudiar el tema del crucificado barroco, sirviendo de ejemplo su crucificado de la Clemencia⁵ que ejecuta para la catedral de Sevilla. El siglo XVII es el siglo de oro de la imaginería procesional, teniendo su máximo exponente en la llamada “Escuela Sevillana”. El pleno barroco se impone en la plástica sevillana durante la segunda mitad del siglo XVII.

Las correctas proporciones anatómicas que se van imprimiendo a la nueva iconografía barroca del crucificado, comienzan por prescindir de las alargaturas manieristas, incidiéndose en pormenores de signo naturalista, que indican un avance hacia la corriente realista que progresivamente va imponiéndose en el seno de la escultura sevillana.

Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa son las figuras claves de la imaginería andaluza, y aún española. Son por excelencia los escultores de las cofradías de Sevilla, y su obra ha sido paradigma y ejemplo de inspiración para innumerables generaciones de escultores hispalenses, de hecho toda nuestra imaginería contemporánea de claro

⁵ GÓMEZ MORENO, Manuel: *La gran época de la escultura española*, Barcelona, ed. Noguer, 1964, pág. 28.

carácter neobarroco, está inspirada en el quehacer de estos dos grandes imagineros de fama y prestigio universal.

Los crucificados barrocos se caracterizan por la belleza de las formas corporales, resumido en el gran detallismo con el que recrean los pormenores anatómicos de claro signo naturalista, gran sentido del movimiento a través de composiciones abiertas y dinámicas no exentas de teatralidad, gestos arrogantes y declamatorios, rostros expresivos, paños y cabellos que vuelan movidos por un viento impetuoso, son crucificados de una gran garra expresiva y un especial sentido de lo patético.

Los cristos muertos tras la agonía presentan una relajación general de los músculos tras la defunción, aparecen con una tonalidad pálida amarillenta, su cabeza cae adelante inclinada hacia abajo, los párpados aparecen caídos, la boca entreabierta, los brazos estirados y los dedos de las manos entreabiertos con una ligera flexión en contra posición con los dedos de los pies que aparecen ligeramente estirados.⁶

Durante los siglos XVIII y XIX, comienza a decrecer la producción estatuaría de crucificados, ya que los escultores en estas dos centurias cultivaron escasamente el tema de Cristo en su Pasión, quizás porque las cofradías penitenciales prefiriesen conservar y restaurar las que ya poseían de los grandes maestros barrocos. A todo esto habría que unir las pocas cofradías de penitencia que se erigieron por aquel entonces.

En el siglo XX, tras la contienda civil española y como consecuencia de los grandes destrozos provocados sobre el patrimonio artístico sagrado, hubo una enorme demanda imaginera por parte de las hermandades que habían perdido a sus efigies titulares. A ello debemos unir la fundación de nuevas cofradías penitenciales y la reorganización de otras extinguidas, provocando por consiguiente un verdadero florecimiento en la estatuaría religiosa. Así, el elenco de imagineros que trabajaron durante la post guerra para restituir el patrimonio escultórico desaparecido fue realmente abultado. El quehacer artístico de la imaginería cristifera de nuestro siglo tiene su fuente de inspiración en la estatuaría sevillana del siglo XVII, de se recurre hasta la saciedad a los

⁶ DELGADO ROIG, Juan: *Los signos de la muerte en los crucificados de Sevilla*, Sevilla, 1951, págs. 76-79.

consabidos modelos barrocos de Mesa y Montañés, cumpliendo con dignidad su cometido devocional y procesional. El estilo neobarroco se ha prolongado hasta nuestros días, dominando por completo la labor de nuestros artistas, ya que fueron las iconografías de los grandes imagineros de la escuela sevillana las que se siguen teniendo como modelos a la hora de ejecutar las representaciones de Cristo en la cruz.

Dentro de las distintas representaciones del pasaje evangélico de la crucifixión de Cristo, que la imaginería ha recreado en los pasos de misterio de la Semana Santa hispalense, esta escena suele aparecer de cuatro maneras posibles.

- La crucifixión con un solo personaje. Cristo sólo en la cruz.
- La crucifixión con tres personajes. A cada lado de la cruz esta la Virgen y San Juan.
- La crucifixión con cuatro personajes. María Magdalena arrodillada al pie del crucificado, se suma a la Virgen y San Juan.
- La crucifixión como espectáculo. Una colectividad de personajes invade el Calvario contemplando la escena. Esta representación es la que prevalece en el arte de finales de la Edad Media y el Renacimiento.

Dentro de la iconografía del crucificado hay una serie de elementos que deben ser estudiados por separado: la cruz, el inri, el crucificado, el sudario, los clavos y la corona de espinas.⁷

- La cruz: La cruz en la que fue crucificado Cristo estaba compuesta de dos elementos ensamblados, uno vertical y de mayor longitud llamado “stipes”, que sobresale por encima del horizontal y más corto llamado “patibulum”, es lo que correspondería al tipo de cruz latina o immisa. En la iconografía del crucificado sevillano, estos suelen aparecer enclavados tanto en cruces

⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan de Mesa: escultor de imaginería (1583-1627)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983, pág. 33.

cepilladas o planas, como en cilíndricas o arbóreas. La primera forma fue propia de momentos de aguda simbología cual el período románico, o de estricto sentido teológico como sucede en el renacimiento y manierismo, en cuanto prevalece el concepto de trono de gloria al del patíbulo sacrificial. Las cruces planas representan por lo general una sección rectangular, aunque también pueden adoptar un contorno poligonal. Las más simples son de madera, por lo general talladas, pudiendo estar barnizadas, pintadas o doradas, aunque hay otras tipologías mucho más ricas como pueden ser de taracea con incrustaciones de nácar, de carey (concha de tortuga) o de plata. La cruz arbórea, que es la más típica de nuestros crucificados procesionales, corresponde a etapas más naturalistas o realistas propias del gótico y sobretodo barroco al pretender rememorar el hecho histórico. El santo leño esta sin desbastar, con sus nudos, cortezas y rugosidades simulando dos troncos de árbol. La mayoría de estas cruces están talladas en madera, pintadas de negro con ciertas zonas descortezadas y estofadas en oro.

- El Inri: Esta es la inscripción que aparece pintada en negro en la tablilla que remata la cruz, y que serían las iniciales latinas de “Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum” (Jesús Nazareno Rey de los Judíos). A esta inscripción la acompañan otras dos con el mismo significado pero en griego y arameo. En los crucificados sevillanos, dicho rotulo tiene un formato rectangular y con forma apergaminada en algunos casos, en los que los extremos se enrollan ligeramente simulando un pergamino. Dichos rótulos suelen ser de madera, pero también pueden ser metálicos (plata o bronce).
- El Crucificado: El crucificado suele tener una figura apolínea, con correctas proporciones, y un cuidado estudio tanto de los volúmenes como de la anatomía. El Cristo en la cruz aparece agotado físicamente por todos los tormentos sufridos.
- El Sudario: El sudario o paño de pureza es otro de los elementos característicos del crucificado. Según cuenta la tradición Jesús fue

crucificado totalmente desnudo, por lo que el sudario es el resultado de una tradición basada en los apócrifos, que relata como al ser descendido de la cruz, su madre utilizó su toca para cubrir su desnudez. El sudario es uno de los elementos que más ha evolucionado en la representación artística del crucificado. Partiendo del faldellín gótico que descende desde las caderas hasta sus rodillas, describiendo angulosos pliegues, continuando en el siglo XV con el tipo que se recoge hasta la altura de los muslos sin mostrar aberturas laterales quedando anudado mediante un lazo en uno de los costados, hasta desembocar en la parición del sudario cordífero del siglo XVII, que es el que se ciñe mediante una ruda sogá a la cintura del crucificado que le aprieta y desuella.

- Los clavos: El crucificado de la Edad Media se representaba mediante cuatro clavos que taladraban sus manos y pies, pero a partir del siglo XIII por razones puramente estéticas se impuso la costumbre de fijar el cuerpo de Cristo mediante tres clavos. A partir de la Contrarreforma se vuelve a la vieja iconografía de los cuatro clavos, e incluso en algunos casos con los pies cruzados, según las revelaciones de Santa Brígida de Suecia. Normalmente el pie derecho se monta sobre el izquierdo atravesándolo el clavo. La tipología del crucificado de cuatro clavos ha vuelto a tener un nuevo resurgir en nuestra imaginería contemporánea.
- La corona de espinas: La corona de espinas con la que fue coronado Cristo, aparece de diferentes maneras en la iconografía, unas veces tallada sobre el bloque craneano y otras veces superpuesta en la cabeza pudiendo ser esta de madera, pasta, espino, sogá encolada, plata u oro.

Iconografías de Crucificados ejecutadas por el profesor Miñarro:

- Santísimo Cristo de la Paz (1985). Parroquia de San Luís y San Fernando (Sevilla).

- Santísimo Cristo de la Redención (1987). Parroquia de San Juan (Málaga).
- Santísimo Cristo del Amor (1992). Capilla de Santiago. Marbella, (Málaga).
- Santo Cristo del Calvario (2005). Capilla del Monte Calvario (Málaga).

El Yacente

“Llegada la tarde, vino un hombre rico de Arimatea, de nombre José, discípulo de Jesús. Se presentó a Pilato y le pidió el cuerpo de Jesús. Pilato entonces ordenó que le fuese entregado. Él, tomando el cuerpo, lo envolvió en una sábana limpia y lo depositó en su propio sepulcro, del todo nuevo, que había sido excavado en la peña, y corriendo una piedra grande a la puerta del sepulcro, se fue. Estaban allí María Magdalena y la otra María, sentadas frente al sepulcro.” (Mateo 27,57-61; Marcos 15,42-47; Lucas 23,50-55; Juan 19,38-42)

Ante la muerte de Cristo, se hace el silencio. El Santo Entierro se contempla en la decimocuarta y última estación del Vía Crucis. Después de descendido Cristo de la cruz y contemplado por su madre dolorosa al pie del madero, su cuerpo fue trasladado al sepulcro. El Redentor fue llevado en una sábana hacia su última morada por los Santos Varones (José de Arimatea y Nicodemo) y acompañado por la Virgen, San Juan Evangelista y las Santas Mujeres (María de Cleofás, María Magdalena y María Salomé).

Las primeras representaciones iconográficas de este pasaje de la Pasión de Cristo, se remontan al siglo XVI, coincidiendo con el fenómeno procesional de la Semana Santa. La escena del Santo Entierro estaba vinculada a la celebración de la ceremonia del Descendimiento que se escenificaba el jueves santo con los oficios litúrgicos de la Pasión de Cristo.

La representación del Descendimiento era una costumbre medieval extendida por toda España que ha ido desapareciendo progresivamente, aunque la tradición se ha conservado en algunos pueblos. La escenificación se realizaba con una escultura de

Cristo crucificado y muerto que poseía un mecanismo de giro o rótula en los hombros para convertirle en Cristo Yacente. La ceremonia se desarrollaba mientras el sacerdote leía los oficios. Dos sacerdotes desclavaban, como José de Arimatea y Nicodemo, la figura crucificada que posteriormente depositaban en el interior de una urna o sepulcro para la procesión o visita penitencial.

Los artistas concibieron el entierro de Jesús como el traslado de la imagen yacente introducida en una urna sepulcral. De las escenas de la pasión, los artistas no se supeditaban a una realidad histórica de la narración evangélica, y que era la puesta en escena del entierro o sepultura de Cristo. La representación del sepulcro nunca fue arqueológica o histórica, como algunos pintores recrean en sus cuadros. Los escultores y tallistas concibieron el sepulcro a modo de ataúd con los lados de cristal transparente para que los fieles pudieran contemplar la imagen de Cristo muerto. Las urnas se construían habitualmente de madera dorada y policromada, aunque existen modelos realizados en plata repujada. La caja, urna o depósito solía tener forma de trapecio truncado invertido, cerrándose con una cubierta o tapa con formas variadas: a dos aguas, con forma piramidal o prisma de base rectangular. Las diferencias estilísticas se obtenían con los elementos constructivos (columna salomónica, estípites, columnas corintias, etc.) y la ornamentación (doradas, imitación a mármol, etc.).

Primitivamente las imágenes eran de un tamaño menor que el natural, lo que permitía el traslado procesional con gran facilidad. Con la evolución de los aspectos naturalistas y realistas del barroco en la representación artística, la imagen fue concebida de tamaño natural.

El tema del yacente, tan usual en Castilla, se interpreta en Sevilla de modo diferente. En este sentido, mientras la hechura hispalense del citado simulacro se efigia con carácter exento (de bulto redo), las obras castellanas vienen a ser como relieves dirigidos al espectador, como es el caso del yacente que hizo Gregorio Fernández para los capuchinos de El Pardo (Madrid).⁸

⁸ GÓMEZ MORENO, María Elena: *Escultura del siglo XVII*, Madrid, 1958, pág. 81.

Nuestros imagineros subliman el patetismo de la escuela castellana, gracias a un peculiar dramatismo que en modo alguno omite la consulta del natural. Pedro Roldán recreó esta iconografía del yacente en su magnífico grupo y relieve del Santo Entierro de Cristo en el retablo mayor de la iglesia de San Jorge del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla.⁹

En la escultura sevillana, esta iconografía siempre mantuvo los rasgos de la rigidez cadavérica y el hieratismo compositivo de las imágenes duales (crucificado/yacente) y difiere del modelo magistral que Gregorio Fernández creó y difundió por la geografía castellana. Es a comienzos del siglo XVII cuando comienza a generalizarse la realización de imágenes yacentes en Sevilla y toda su provincia.

La iconografía del yacente, siempre se representa del mismo modo, el cuerpo de Jesús yace muerto con el cuerpo erguido, en posición de decúbito supino, la cabeza reposada sobre una almohada, las piernas paralelas y levemente flexionadas y los brazos desplomados paralelamente respecto al tronco, como si estuviera en la capilla ardiente antes de su sepultura. Intenso dramatismo tienen estos simulacros, en los que se pueden adivinar las características propias de la muerte, como pueden ser la rigidez muscular y las manchas hipostáticas en las zonas declives del cadáver, que se consiguen de una manera muy verídica mediante la encarnación de la talla. Los artistas solían consultar del natural, dános una veraz versión del rigor mortis. Estas imágenes de fuerte impronta barroca estremecen al creyente/espectador llevándolos a la meditación y el recogimiento que tan dramático momento conlleva.¹⁰

Iconografías de Cristos yacentes ejecutadas por el profesor Miñarro:

- Santo Cristo Yacente (1995). Parroquia de Santa María Magdalena. Dos Hermanas, (Sevilla).

⁹ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Pedro Roldán: maestro de escultura (1624-1699)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992, págs 67,114. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José: *Guía artística de Sevilla y su provincia*, t.I, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2004, págs.131-132.

¹⁰ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan de Mesa: escultor de imaginería (1583-1627)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983, pág. 36.

- Santo Cristo de la Veracruz (2002). Parroquia de la Asunción. Almogía, (Málaga).

El Resucitado

“Pasado el sábado, María Magdalena, y María la de Santiago, y Salomé compraron aromas para ir a ungirle. Muy de madrugada, el primer día después del sábado, en cuanto salió el sol, vinieron al monumento. Se decían entre sí: ¿Quién nos removerá la piedra de la entrada del monumento? y mirando, vieron que la piedra estaba removida; era muy grande. Entrando en el monumento, vieron a un joven sentado a la derecha, vestido con una túnica blanca, y quedaron sobrecogidas de espanto. Él les dijo: No os asustéis. Buscáis a Jesús Nazareno, el crucificado; ha resucitado, no está aquí; mirad el sitio en el que le pusieron. Pero id a decir a sus discípulos y a Pedro que os precederá a Galilea; allí le veréis, como os ha dicho. Saliendo, huían del monumento, porque el temor y estupor se habían apoderado de ellas, y a nadie dijeron nada; tal era el miedo que tenían...” (Mateo 28, 1-10, Marcos 16, 1-18, Lucas 24, 1-43, Juan 20, 1-31).

En la Vigilia Pascual, se celebra la Resurrección del Señor. Este hecho que da el verdadero sentido a la Pasión, constituye el paso de la muerte a la vida. No obstante tenemos que tener en cuenta que durante siglos la iglesia evitó su representación e iconografía, posiblemente para profundizar en los textos evangélicos que narraban el tema. Se trata de una iconografía fundamentalmente pictórica, pues en cierta medida entrañaba dificultades en las representaciones escultóricas. En los ciclos de la Pasión se sugiere, casi siempre, con las representaciones de las Santas Mujeres en el sepulcro y con el “Noli me tangere” (no me toques). Como la Resurrección supone una vuelta a la tierra, su tratamiento es por lo tanto más devocional que narrativo.

En el período paleocristiano, la Resurrección no era representada sino evocada de manera simbólica; en los siglos IV y V, la cruz con el monograma de Cristo simbolizaba la victoria del Resucitado sobre la muerte. Esta tendencia al simbolismo, inherente a la meditación cristiana, no desapareció por completo en la Edad Media. En Occidente, desde el siglo IX, el sol simbolizaba la Resurrección

Durante los siglos XIV y XV el Resucitado en la pintura estaba representado mediante una aparición luminosa; y a partir del siglo XV, mediante el sol naciente sobre un paisaje. La resurrección tenía una iconografía muy abundante que podían estudiarse cronológicamente, según los episodios reproducidos por los artistas, o según la naturaleza de las obras que las han hecho perdurar. Los salterios y los libros de horas tienen una larga tradición en este sentido. A veces, completaban la escena los soldados que vigilaban el lugar, las mujeres que llegaron al sepulcro y el ángel que habló con ellas.

El proceso del acontecimiento de la Resurrección no parece haber sido representado antes del siglo XI: Cristo, que sale de la tumba como vencedor, está de frente, y levanta a menudo la mano derecha con gesto de bendición y con la otra se apoya en la extremidad del mástil de su estandarte en la parte superior del sepulcro. Este modelo iconográfico predomina desde la Alta Edad Media hasta el siglo XV.

El modelo más difundido, de la citada iconografía desde la época medieval, representa al Señor portando el estandarte de la Resurrección con su cruz roja, de pie en el sarcófago o saliendo de él. Sin embargo, el Concilio de Trento reprobó tanto la tumba abierta como la figura del Redentor suspendida en el aire. De ahí que la iconografía sagrada consagre, en la segunda mitad del quinientos, la imagen de Cristo, de pie, ante una tumba sellada.¹¹

Iconografía de Cristo resucitado ejecutada por el profesor Miñarro:

- Nuestro Señor Resucitado (1988). Parroquia de Santa Marina de Aguas Santas (Córdoba).

¹¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, RODA PEÑA, José: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Universidad de Sevilla, 1992, pág. 36.

Temas marianos

Otro tema importante en la obra de Miñarro es la Virgen María, en cuya resolución desarrolla diversas iconografías propuestas por sus comitentes. Los estudiaremos en orden cronológico acorde con el decurso vital de María.

La Sagrada Familia

El tema iconográfico de la Sagrada Familia, tan recurrente en nuestro arte cristiano, se representa siempre del mismo modo, los tres personajes principales que completan la escena son La Virgen María, San José y el Niño Jesús. En esta composición hay ligeras variantes, algunas iconografías representan al niño en brazos de San José y otras en brazos de la Virgen. En la pintura suelen aparecer en interiores domésticos acompañados de otros personajes como es el caso del San Juanito, habitual compañero de juegos del Niño Jesús. La Sagrada Familia que nuestro escultor talló para la capilla de la residencia de las Hermanitas de los Pobres de Sevilla, la representa como viene siendo tradicional en este tipo de representaciones, vestidos con túnica y capa, San José cogiendo al niño en su regazo y la Virgen mirándolo con cariño.

Virgen del Buen Aire

La advocación de la Virgen del Buen Aire hunde sus raíces en Italia, desde donde llega primero a Cádiz y después a Sevilla. En concreto, se tienen noticias que desde mediados del siglo XIV existía en Cagliari (Cerdeña) un santuario mercedario dedicado a la Madonna di Bonaria.

Cuenta la historia que en 1370 arribó a las playas de la ciudad de Cagliari, una caja que contenía la imagen de una Virgen que llevaba al Niño Jesús en un brazo, y en el otro, un cirio. Desde entonces fue venerada como la patrona de los navegantes y se la llamó Vergine di Bonaria, o Virgen del Buen Aire. Fueron ellos los que la trajeron hasta Cádiz y después la llevaron a Sevilla. Allí donde se popularizó su culto, especialmente en el puerto de Sevilla, desde donde partían las expediciones hacia las nuevas conquistas. Los

marinos españoles la consideraban su patrona, y así cuando llegaron al Río de la Plata llamaron a la ciudad que allí fundaron “Puerto de Nuestra Señora Santa María del Buen Aire”¹².

La iconografía de la Virgen del Buen Aire, patrona de los navegantes, sigue el modelo de la Mater Amabilis o Virgen de la Ternura. Muestra a María sentada o de pie, sosteniendo al Niño, también en pie, sobre su egazo o sobre su cadera. Ambos se miran y se tocan. a veces en pie, mientras sostiene al Niño, en pie, sobre su regazo y lo acaricia. María suele sostener un navío en su mano derecha, aunque en ocasiones lleva un cirio. Su origen se remonta al siglo XV, y tanto su naturalismo como su sentimentalidad acusan claramente la superación del formalismo y la rigidez medievales. Entre Madre e Hijo, se establece un dulce y emotivo dialogo puesto de manifiesto en los gestos y la mirada¹³.

La Dolorosa

No podría entenderse la visión simbólica y la puesta en escena de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo sin tener en cuenta el protagonismo compartido que la figura de la Virgen María detenta en la secuenciación dramática del ciclo de la Pasión. De hecho, ya desde los orígenes de la celebración, la presencia iconográfica de la Virgen sería una de las constantes a considerar en la evolución de la escultura procesional, hasta hacerse imprescindible con el devenir del tiempo. De esta manera, su integración en el discurso narrativo de los pasos de misterio la convierte en complemento del motivo cristológico principal. Como figuración autónoma, la temática de los siete dolores de María introduce una singular acepción interpretativa que, a través de la absoluta compenetración anímica de María con su hijo, traduce, en clave mística y alegórica, el sufrimiento físico del propio Cristo que ella misma secunda y experimenta en espíritu con todas sus trágicas y heroicas consecuencias.

¹² “Nuestra Señora del Buen Aire (Madonna di Bonaria), Italia (24 de abril)”, en *Foros de la Virgen María*, <http://forosdelavirgen.org/41/nuestra-senora-del-buen-aire-madonna-di-bonaria-italia-24-de-abril/> [23/09/2015]. “Nuestra Señora del Buen Aire”, en *Yo Cucurucho*, <http://yocucurucho.com/2013/06/27/nuestra-senora-del-buen-aire-2/> [23/09/2015].

¹³ *Memoria final de Intervención. Virgen del Buen Aire, Juan de Oviedo y la Bandera y Pedro Duque Cornejo, 1600-1724. Palacio de San Telmo, Sevilla, Consejería de Cultura, 2006, págs. 9 y 10.*

Desde que en el siglo II cobrase fuerza la opinión de Ignacio de Antioquia, Tertuliano y otros autores en pro de revalorizar la figura de María, primeras autoridades del pensamiento cristiano como San Ambrosio de Milán y San Agustín comenzaron a llamar la atención de los fieles entorno a la consideración de aquellos “dolores” y sufrimientos que María habría tenido que soportar al contemplar, como espectadora de excepción, las humillaciones que precedieron a la ejecución de su hijo.

Es a partir del siglo XI, cuando se extiende el culto a la Mater Dolorosa, de tal manera que entre los siglos XIII y XIV los fieles ya habían asumido como suyo el trasfondo iconológico inherente al tema. A medida que se sucedían los acontecimientos, iban produciéndose otras iniciativas tendentes a consolidar el culto a los siete dolores de María acorde a unas directrices teológicas y litúrgicas de honda repercusión en el arte y en el incremento de la devoción popular. De esta manera, si aquellos sufrimientos de María comenzaron sintetizándose en cinco grandes acontecimientos, la imaginación colectiva fue aumentándolos hasta llegar a la increíble cifra de ciento cincuenta dolores. No obstante, desde el mismo Concilio de Trento se observó el interés por poner en orden este asunto, reduciendo su número a la cifra de siete dolores, en correspondencia de las siete horas del Oficio Divino. En consonancia con tales paralelismos, las siete “espadas” clavadas en el corazón de María a lo largo de su vida habrían venido marcadas por aquellos trágicos instantes que evocaban respectivamente la funesta profecía de Simeón, la presentación del niño Jesús, la huída a Egipto, la pérdida del Niño Jesús en el templo, el encuentro en la calle de la amargura, la crucifixión, Cristo muerto en brazos de su madre, y la deposición en el sepulcro. Tales secuencias aunaban el talante premonitorio de aquellos episodios acaecidos durante la infancia del Redentor, con otros que cerraban el ciclo de la pasión.¹⁴

De la representación de los Siete Dolores, el imaginario medieval fue desglosando y dotando de carácter propio a aquellas “angustias” de María que, como es lógico, recordaban su papel histórico al pie de la cruz en los momentos cruciales en que fuese consumada la redención del género humano con la victoria de Cristo, desde la cruz,

¹⁴ TRENS, Manuel: *María: iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, ed. Plus-Ultra, 1947, págs. 223-232.

sobre la muerte y el pecado. En concreto, la iconografía procesional acabaría haciendo brillar con luz propia los misterios marianos correspondientes al quinto, sexto, y séptimo dolor, correspondientes a distintos asuntos que integran en la quinta angustia la rememoración del Stabat Mater, en la sexta angustia la escena de la piedad y, finalmente, la consideración en la séptima de la soledad de María.

Frente a las representaciones tardo medievales del “pasmo” que mostraban a la virgen desmayada por el dolor que le causaba la visión de su hijo en el tormento, la literatura y el arte ofrecieron una visión alternativa de los acontecimientos, en virtud de la cual, Ella ya no se mostraba exánime, sino firme y afrontando con dignidad el papel asignado en el Calvario. A partir del quinientos, los teóricos de la Reforma Católica reivindicaron con ímpetu tales cuestiones, al exigir de los artistas una escrupulosa literalidad interpretativa a la forma verbal latina Stabat, de la Vulgata. En virtud de la cual, María habría estado impasible en dicho trance, con independencia de que las creaciones plásticas pudiesen mostrarla ya enhiesta, o bien sentada o genuflexa al pie del madero. Es en el siglo XIII, cuando puede encuadrarse la composición de la famosa Lauda o antifona Stabat Mater, atribuida al franciscano Fray Jacopone da Todi, que insistiría, en la aludida exaltación de la fortaleza de ánimo de María junto a la cruz. En Sevilla, el Stabat Mater convive con la clásica representación postridentina del Calvario que integra en la escena, además de María a San Juan y a la Magdalena a los pies de la cruz. En otros tiempos, María, en su máxima expresión emocional, se representaba iconográficamente a los pies del crucificado implorante y arrodillada.

El séptimo dolor de la Virgen, remite a la temática de la Soledad. En realidad, responde más bien a un momento intuitivo por la sensibilidad popular, que a un suceso concreto de la pasión. La literatura franciscana intuyó como llegado el momento de la separación definitiva, María se resistía a dejarse arrancar el cadáver de su hijo, inquiriendo a los presentes a mantenerlo con ella o a sepultarla con él. Verificado el sepelio, las santas mujeres le pusieron un velo negro que la cubría casi por entero, acompañándola en el posterior duelo junto a San Juan y la Magdalena.¹⁵

¹⁵ TRENS, Manuel: *María: iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, ed. Plus-Ultra, 1947, págs. 233-237; *Santa María: vida y leyenda de la Virgen a través del arte español*, Barcelona, 1954, págs. 68-70.

Como tema artístico, la Soledad de María apareció en Andalucía entorno al siglo XVI, impregnándose pronto de ese realismo desgarrador que informa a buena parte de las creaciones artísticas del barroco. La iconografía procesional recoge a María sola al pie de la cruz, de solo queda el blanco sudario movido por el viento y de la cual penden las escalas con las que se había verificado el descendimiento.

Como suele suceder en la iconografía procesional andaluza, las representaciones Dolorosas de la Virgen se basan en una continua recreación mutante y efímera, bastante efectista en su escenografía, del concepto teológico de María como reina del dolor. Por esta razón han venido presentando, desde el siglo XVI hasta nuestros días, una serie de variaciones en la indumentaria que han corrido paralelas a la evolución del gusto estético y de las modas, aunque ateniéndose, en sus líneas generales, a los parámetros del traje de corte de la época barroca. El punto de partida de esta temática, tal y como hoy es entendida, bien puede arrancar de la Soledad que Gaspar Becerra realizara, en 1565, para la reina Isabel de Valois; una escultura en la que ya aparecían plenamente definidos todos los caracteres morfológicos, estructurales y teóricos de la imagen de devanadera o candelero, aunque su austera indumentaria de viuda cedió el testigo a los llamativos exornos que lucen otros simulacros marianos.

En cuanto a la indumentaria de la Soledad, se representaba ataviada con túnica de blancos lienzos muy finos que cubrían todo su cuerpo y los brazos ceñidos con mangas apretadas y dejando ver las manos juntas con los dedos entrelazados. Unas tocas monjiles cerraban por completo la cabeza y el cuello, permitiendo únicamente la visión del rostro compungido. Por último, un espeso manto de seda negra caía hasta los pies, luciendo como único exorno un rosario colgado del cuello. Fue la orden de los Mínimos, la difusora de la iconografía de la Soledad, que acabaría convirtiéndose en uno de los grandes fenómenos sociológicos de la religiosidad hispana de la edad moderna. En este sentido, y retornando a la iconografía de la Soledad, son bastante numerosas las interpretaciones del modelo de Becerra conservadas en los templos hispalenses, con independencia de que se traten o no de iglesias relacionadas con los Mínimos. Como dato curioso, habría que señalar, que en la iconografía de la Soledad y

a la vista de las manos entrelazadas que todas ellas presentan en referencia al original madrileño, gran parte de la historiografía artística sevillana ha identificado erróneamente como “granadino” la procedencia del tipo, escudándose en la frecuente utilización de las manos orantes por parte de los escultores de dicho círculo. Lejos de ser así, las Dolorosas hispalenses guardan con el prototipo de Becerra unas analogías y un servilismo iconográfico que van más allá de secundar la aludida posición de las manos, al presentarse también en actitud genuflexa y con clara intención evocadora de la referida indumentaria “monjil”.

Lejos de atenerse a las pautas descritas, la iconografía de las Dolorosas hispalenses responde a las múltiples posibilidades teatrales inherentes a la imagen de vestir. Si la estructura de maniquí facilita la colocación de las vestimentas, el rostro y las manos cargan con la responsabilidad de transmitir los valores emotivos. Si el propio rostro encarna la expresión delicada, tierna y recogida, las manos terminan de matizar los aires intimistas y poéticos del conjunto, definiendo paulatinamente los cánones de belleza y los criterios estéticos que irían perfilando la iconografía de la Dolorosa procesional a lo largo de los siglos XVII y XVIII, con sus consiguientes revisiones en el XIX, XX y XXI y sobre el experimentalismo expresionista y arcaizante, de finales del XVI y principios del seiscientos. El modelo iconográfico de la Dolorosa andaluza, se caracteriza fundamentalmente por ser una síntesis de hermosura, juventud y dolor.

Las manos de las Dolorosas, desempeñan un protagonismo decisivo a la hora de completar el aporte gestual de la efigie. Frente al tipo “orante” que sugiere recogimiento y misticismo y el “implorante” que transmite un dolor desgarrado al extenderlas con las palmas vueltas hacia arriba, la escultura procesional hispalense se decanta por las manos dispuestas acorde al modelo “coloquial”, que las muestra abiertas y con los dedos flexionados buscando la comunicación con el espectador y brindando un campo propicio para la colocación de los atributos, en lo cual resultará decisiva la magnificencia del ajuar suntuario y la destreza a la hora de colocarlo a la imagen.

Estrechamente ligado a la representación de la Virgen Dolorosa, se encuentra el asunto de la “Sacra Conversazione”. El protagonismo que los textos de los Apócrifos de la

Pasión y Resurrección y las actas de Pilato reservaron a la figura de San Juan Evangelista, explica la aparición, como motivo artístico, del bello tema del apóstol predilecto, acompañando a la Dolorosa durante las secuencias finales del ciclo pasional. Desde los siglos XVII y XVIII, su presencia se fue viendo reforzada al compartir con la Dolorosa el dolor causado por la muerte del Redentor. De esta manera, desde la segunda mitad del quinientos, la “Sacra Conversazione” ya formaba parte del discurso iconográfico de la Semana Mayor hispalense, en la que San Juan en compañía de la Virgen se muestra en actitud de señalarle el camino de la calle de la amargura.

Otro tanto sucede con la incorporación de María Magdalena a la clásica composición de la Virgen y San Juan. Esta fórmula tripartita, relativamente común en el siglo XIX, fue desapareciendo con el devenir de los años. La escena se representaba con la Dolorosa en el centro flanqueada a ambos lados por San Juan y la Magdalena.

Para su lectura iconológica, la iconografía de la Dolorosa precisa de una serie de atributos incorporados a la escultura en calidad de aditamento. Sin duda, el más relevante es la corona, signo externo de la realeza de María. La ráfaga de rayos en forma de sol y rematada por estrellas que la circunda recuerda el simbolismo de la mujer apocalíptica y el privilegio excepcional de su Pura y Limpia Concepción, según refiere San Bernardo. Junto a la diadema o corona, el puñal (o el corazón traspasado) evoca la prefigura evangélica de la Pasión consignada en el relato de la presentación del niño en el templo, cuando el anciano Simeón anunció a María que una espada de dolor atravesaría su alma. A partir del seiscientos, el puñal labrado con labores de platería se incorporó al ajuar de las imágenes barrocas de vestir, a modo de idealización del atributo profético. Otras joyas como rosarios, broches, flores de plata, relicarios...etc, matizan el trasfondo poético de la representación en unión de otros elementos como el manípulo o pañuelo que presuntamente enjuga las lágrimas de María, aunque su procedencia remita más bien a las convenciones del retrato cortesano del barroco que lo convierten en un signo de distinción. Por su parte, el manto recamado de bordados en oro alude al papel maternal de María en su condición de símbolo de la multitud que camina detrás de ella, acogiéndose a su protección, evocando la iconografía de la Mana de la Misericordia.

Pero la inventiva popular no acabó sólo en la forma, sino que también se hizo extensiva al prisma iconológico, al rodear el entorno de la Dolorosa de un aparato escénico íntimamente relacionado con los matices triunfalistas que el barroco asoció a la temática de la Inmaculada Concepción. De ahí que no satisfechas con recubrir las imágenes con mantos y sayas recamadas, joyas, cruces, pectorales y coronas, las hermandades andaluzas concibieron un prototipo de glorificación emblemática, en virtud de la cual el simulacro de la Dolorosa aparecía alzado sobre ostentosas peanas, con la corona circundada de una ráfaga letífica, rodeada de ángeles y una media luna argéntea a sus pies que, podía hallarse a su vez, coronada con otra diadema. Son nítidas las conexiones simbólicas establecidas con la visión apocalíptica de San Juan Evangelista de la mujer vestida de sol, la luna bajo sus pies y la cabeza con una corona de doce estrellas que inspiró la iconografía concepcionista y que en el caso analizado sublima, sobre su escabel, el protagonismo y la victoria de María dentro de la Pasión, como heroína y coprotagonista de la causa redentora.

Dentro de la iconografía de la Dolorosa sevillana, haremos un estudio pormenorizado de la estructura del citado simulacro y de las partes de las que consta y que serían las siguientes: una cabeza formada por el rostro y cuello; un tronco tosco y apenas detallado que según los casos se prolongan hasta el pecho, la cintura o las caderas; dos brazos articulados y sin anatomizar que terminan en manos de talla y un bastidor troncocónico, conocido en los ambientes cofradieros como candelero, que forma la parte inferior del cuerpo de la virgen.¹⁶

1.- La mascarilla: Al analizar las mascarillas de las Vírgenes, hay que tener en cuenta la posición de la cabeza y la expresión de la cara, la edad que representan y los posibles modelos que las inspiraron, así como las partes y rasgos anatómicos del rostro que el imaginero acentúa o contrae para provocar la devoción del fiel.

¹⁶ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *Las Vírgenes de la semana santa de Sevilla*, Sevilla, 1983, pág. 25-52. MARTÍNEZ ALCALDE, Juan: *Imágenes sevillanas de la Virgen*, Sevilla, ed. Miriam, 1991, pág. 73-74.

La postura de la cabeza es variable y aunque ordinariamente adoptan una posición frontal, suele ser muy corriente que se inclinen hacia la derecha, la izquierda, o hacia arriba. Estas imágenes suelen tener el pelo tallado, aunque en algunas ocasiones se les sobrepone una peluca postiza para dar una mayor sensación de verismo.

Las expresiones de las Dolorosas se resumen en un solo sentimiento, y que sería el de tristeza. El sentimiento de tristeza de las Vírgenes resulta extremadamente difícil de plasmar si tenemos en cuenta que esta expresión debe de aplicarse a una cara suave y de profunda belleza, de las estridencias están fuera de tono. De ahí el problema que tiene el imaginero al tener que encarnar en el rostro la plenitud del dolor y ofrecer al mismo tiempo una valoración expresiva de suavidad y dulzura, que tampoco excluye la sensación de pena. La actitud de los labios inicia el quejido y el despertar del sollozo, pudiendo prescindir por ello de las lágrimas que surcan sus mejillas. Porque, junto a la posición de los labios, el imaginero cuenta también con otros detalles anatómicos, como las lágrimas de cristal adheridas al rostro, el surco del entrecejo y el perfil de las cejas para expresar la tristeza y el sentimiento sereno, resignado y armónico de las Vírgenes.

Los ojos de las Dolorosas están abiertos y en algunos casos hundidos porque el dolor espiritual produce una abertura de los párpados. Las pupilas son de color negro. Estos ojos son postizos y de cristal o pintados sobre cáscara de huevo, aunque en algunos casos se tallan directamente sobre la madera. También existe la particularidad de pintar la pestaña inferior de la Virgen, mientras que la superior la lleva postiza realizada con pelo de pincel. Su mirada va dirigida siempre al fiel que la contempla. En todas estas Vírgenes su rostro se inunda de lágrimas. Las lágrimas son gotas de cristal adheridas a la encarnadura, que reflejan el llanto y la congoja, su número es variable, oscilando entre dos y siete, haciendo alusión esta última cifra de manera alegórica a los siete dolores de la Virgen. Las lágrimas se concentran en torno a los ojos y resbalan por las aletas de la nariz y las mejillas, situándose normalmente un número par en la mejilla derecha e impar en la izquierda.

La nariz de las Vírgenes es recta, mientras que la boca permanece ligeramente entreabierta, asomando entre sus labios la fila de dientes superiores, que suele realizarse de talla, aunque en algunas ocasiones los tiene de marfil.

El perfil y la disposición de las cejas, prolongadas generalmente hacia arriba en su extremidad interna, constituye el tercer elemento, junto con las lágrimas y la boca, que dispone el imaginero para expresar la tristeza de la imagen. Los arcos que dibujan suelen ser alabeados a causa de tener el ceño fruncido.

Las manos de las Dolorosas es otro elemento de gran expresividad de la imagen. Se encuentran enroscadas en sendos brazos articulados sin anatomizar. Se suelen tallar abiertas y con los dedos ligeramente flexionados. En algunas ocasiones los músculos extensores presentan tal rigidez que la mano queda completamente extendida. En pocas ocasiones se dan las manos semicerradas y en ningún caso las cerradas.

Otro de los aspectos importantes que hay que estudiar en las Dolorosas, son los objetos que llevan dichas efigies en sus manos. Todas sujetan en su mano derecha un pañuelo de encaje para enjugar las lágrimas. La mano izquierda, en cambio, ofrece varias alternativas. Lo normal es que no lleven nada; sin embargo, la propia advocación de la Virgen, el atributo del gremio que fundó la cofradía, el emblema de la corporación civil que ha adoptado a la imagen como patrona o los elementos de la Pasión y el propio cuerpo de Cristo, en caso de ser una Piedad, son mostrados por las Vírgenes a sus fieles. Dentro de los elementos de la Pasión, las Dolorosas tienen preferencia por la rosa, cuya flor realizada en plata de ley, es sostenida en sus manos. En otros casos, en los que la advocación de la Dolorosa es la de la Soledad, en sus manos sujeta la corona de espinas y los tres clavos de Cristo. En el caso de las Vírgenes de la Piedad, agarran con la mano izquierda el brazo de Cristo para que su cuerpo inerte no se caiga de sus rodillas.

2.- El tronco: constituye la parte superior del cuerpo de las Dolorosas, y ordinariamente suele tener un aspecto tosco y apenas anatomizado. No obstante el imaginero actual, realiza un tronco mucho más detallado que los que se hacían en los siglos XVII, XVIII, y XIX al haber cuidado el artista su ejecución, de se adivina la sinuosa silueta del

busto. El tronco puede llegar al pecho, a la cintura o a las caderas, siendo este último tipo el más corriente.

3.- El candelero: sirve para designar el armazón con que se forma la parte inferior del cuerpo de las Vírgenes. Esta estructura recibió el nombre genérico de armadura en los talleres sevillanos del Renacimiento y del Barroco. El candelero como tal, carece de interés artístico, al ser un sencillo esqueleto troncocónico de madera formado por varios listones que enlazan el busto, la cintura o las caderas de la Virgen con una base ovalada que sirve de apoyo a la imagen. Para evitar que la ropa interior de la Virgen se introduzca entre los listones de madera, el candelero se forra con paneles de madera y por los restauradores con tela metálica galvanizada, tapizándose después con lienzo moreno o damasco. Así sale del taller de imaginería y de los estudios de restauración y a partir de ese momento entran en acción las camareras y vestidos para vestir y aderezar la imagen.

Finalmente, y para terminar con la iconografía de la Dolorosa, pasaremos al último aspecto de la misma y que supone el principal complemento de la talla, y que sería la indumentaria de la Virgen, es decir, el modo o manera de cómo la efigie se presenta a los ojos del espectador y el fiel. El tejido principal es el terciopelo de seda, en colores morado, verde, granate y azul, convenientemente bordado en oro toda su superficie.

La Dolorosa enmarca su rostro en el llamado “tocado” y que constituye la prenda más difícil de colocar. El tocado sería la versión sevillana de una pieza que usaba la mujer judía en Nazaret, y que suele hacerse con una mantilla de encaje, pero la dificultad que entraña su plegado y recogida en el pecho de la imagen fue lo que hizo que fuera sustituida por tiras de encaje ya que es más fácil de manejar y de disponer. Surge así el término “vestidor” para designar a la persona que atavía a la imagen con todas sus galas, labor que por otra parte suele ser desempeñada por hombres. Los tocados suelen ser de tul, de raso o de encaje, siendo su diseño y disposición en el rostro de la Dolorosa lo que otorgue personalidad y caracterice a la imagen.

Antes de que los “vestidores” coloquen el tocado a la Virgen, las “camareras, ya se han encargado previamente de vestir interiormente a la imagen con una camisa, y sobre ésta han dispuesto las enaguas. Encima viene la saya, que puede ser enteriza o compuesta por dos piezas: el corpiño y el delantal, que están bordados a juego con el manto. En ambos casos la saya se ciñe a la cintura por un cingulo o fajín, que realza la figura y presta esbeltez a la imagen. Del mismo tejido y color que la saya son dos mangas independientes que se bordan solamente hasta los codos. En su interior y forrando el antebrazo se encuentran los manguitos o puños que carecen de ornamentación. A continuación se hace ya el tocado y sobre la cabeza de la Virgen se coloca el manto, cubriéndose finalmente la imagen con una toquilla de sobremanto, encima de la cual va la corona. Según el calendario litúrgico, y correspondiendo con las diferentes épocas del año, la dolorosa es vestida según sea la festividad que reza el santoral. Así en Cuaresma se las viste de hebreas, por la resurrección de blanco, de celeste en la inmaculada y de negro por los difuntos.

Iconografías de Dolorosas ejecutadas por el profesor Miñarro:

- María Santísima de la Caridad (1984). Capilla de San Juan Bautista. Rota, (Cádiz).
- María Santísima del Amor (1991). Colección particular del escultor.
- María Santísima de la Paz (1993). Parroquia de San Isidro Labrador. Los Barrios, (Cádiz).
- María Santísima de la Candelaria (1995). Parroquia de Nuestra Señora del Carmen. Aracena, (Huelva).
- María Santísima Inmaculada Madre de la Iglesia (1995). Basílica Pontificia de San Miguel (Madrid).

Personajes secundarios de la Pasión y misterios

Los personajes secundarios de la Pasión son toda esa serie de figuras de distinto relieve que adquieren protagonismo de manera indirecta en todo el ciclo de la Pasión del señor en sus diferentes escenarios. Constituyen la gran galería de figurantes que acompañan a la acción del drama, como complemento de la figura principal. Actores imprescindibles en el relato total de la historia.

En el primer grupo encontramos a los seguidores y amigos de Jesús, que serían los apóstoles: San Pedro, San Juan y Santiago (1988). Misterio de la Oración en el Huerto. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Cabra, (Córdoba).

Otro grupo sería el de las santas mujeres y santos varones que seguían a Jesús desde Galilea y que aparecen en diferentes pasajes y participaron en el entierro de Jesús: María Magdalena (2006), Santa Marta (2007), María de Cleofás y María Salomé (2008), José de Arimatea y Nicodemo (2004). Misterio del traslado al sepulcro. Parroquia de San Francisco de Asís (Almería).

Los soldados (Longhinos), sayones (Stephaton), y romanos también están presentes en todo este elenco de secundarios. Misterio del Ocaso del Firmamento. Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores (Sevilla).

Las autoridades que intervinieron en todo el proceso de Jesús también aparecen entre los secundarios Poncio Pilatos y Sanedrita (1998). Misterio de nuestro Padre Jesús cautivo ante Pilatos. Capilla de San Sebastián. Los Palacios, (Sevilla).

Finalmente la presencia del pueblo hebreo también la encontramos entre los secundarios: niño (1994), anciano y mujer con niño (1995). Misterio de la Sagrada entrada en Jerusalén. Parroquia de San Francisco de Asís. San Fernando, (Cádiz).

La aparición de estos personajes en la obra de Miñarro se contextualiza en las escenas que desarrollan los numerosos misterios que ha realizado a lo largo de su carrera. Entre ellos destacan desde un punto de vista iconográfico los siguientes:

Misterio de la Sagrada entrada en Jerusalén

La Sagrada Entrada en Jerusalén gubiada para la localidad gaditana de San Fernando responde a la iconografía tradicional que el cristianismo ha representado sobre este pasaje evangélico. La escena se basa en los relatos de San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan que hablan de este episodio. El misterio recoge el momento en el que Jesús viene de Betania a Jerusalén y los habitantes de la ciudad salen a recibirle.

El cortejo se centra en la imagen de Jesús que montado sobre un asno y precedido por San Pedro que tira de las riendas del pollino, es escoltado por San Juan Evangelista y Santiago, completándose el conjunto con otros personajes del pueblo hebreo como son un anciano que se apoya sobre un bastón, un niño que camina junto al Maestro y una mujer hebrea que lleva a su hijo en los brazos y que se encuentra en actitud de mostrárselo al Señor.

Todas las imágenes del misterio están dotadas de un gran verismo, donde se puede comprobar que son auténticos retratos tomados del natural, como es el caso del anciano, o el niño que camina junto al asno. En Sevilla, también tenemos esta iconografía de la Sagrada Entrada en Jerusalén, conocida como la Borriquita, y que pertenece a la Hermandad del Amor.

Misterio de la Oración en el Huerto

El misterio de la Oración en el Huerto realizado para la localidad cordobesa de Cabra, recoge el citado pasaje evangélico, en el cual, mientras Jesús está orando, los apóstoles se encuentran dormidos, por el cansancio producido por una intensa jornada junto al Maestro.

En este conjunto, el escultor hace una versión o interpretación del misterio sevillano del mismo nombre, perteneciente a la Hermandad de Montesión, que recoge dicha escena. La escenografía del misterio representa en primer plano a Jesús de rodillas, con la mirada baja y con las manos abiertas en actitud orante dirigiéndose al Padre Eterno. La imagen refleja la tensión espiritual entre la doble naturaleza de Jesús, mientras la humana se resistía al sufrimiento, la divina le daba fuerzas.

Tras la imagen del Señor y en un segundo plano, aparecen recostados los tres apóstoles durmiendo bajo un olivo que va rematando el misterio. Las posturas de los mismos están muy estudiadas en cuanto a su disposición, mientras San Juan aparece casi tumbado con los brazos abiertos, San Pedro y Santiago aparecen durmiendo sentados y apoyando la cabeza sobre la mano. En los apóstoles se puede ver una alusión a las tres edades del hombre, así San Juan representa la juventud, Santiago la madurez y San Pedro la senectud.

Misterio de la Flagelación

La imagen de Jesús atado a la columna que talló el profesor Miñarro para la Hermandad de la Flagelación de Ceuta, fue el primer simulacro que hizo sobre la citada iconografía pasionista. La imagen en cuestión, recoge el pasaje evangélico en el que el Redentor va a ser azotado por dos sayones en el Pretorio de Pilato. (Mateo 27, 26. Marcos 15, 15. Juan 19, 1.)

Cristo aparece de pie junto a una columna troncocónica baja con basa y fuste liso, rematada por una arandela de hierro de la que cuelga una argolla a donde va a ser atado para el suplicio. Una soga, hace sobreponer la mano derecha sobre la izquierda en forma de aspa.

El Cristo Flagelado encargado a Juan Manuel Miñarro para la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias de la localidad almeriense de Vera, fue la segunda versión que hizo sobre el citado tema pasionista. Siguiendo la iconografía tradicional, Cristo aparece

de pie y con el tronco inclinado ligeramente hacia delante con las manos atadas junto a una columna, y recoge el momento que va a ser atado a esta para ser torturado. En cuanto a sus proporciones corporales y fisonomía, la imagen almeriense presenta un modelado más blando, menos corpulento y más estilizado que el flagelado de la catedral de Ceuta.

Existen otras diferencias entre ambos flagelados. Mientras la imagen almeriense adelanta la pierna izquierda hacia delante y retrasa la derecha en suave contraposto, la de Ceuta lo hace al contrario. El sudario también muestra algunas diferencias, mientras el del Cristo almeriense es solo de tela y presenta un modelado menos voluminoso, el de Ceuta es de tipo cordífero y presenta un mayor barroquismo en los pliegues.

Dentro de la citada iconografía, existen en la capital hispalense algunos simulacros del mismo tema, como es el caso del Cristo Flagelado de la Hermandad de las Cigarreras, obra del imaginero Francisco Buiza Fernández (1973), que vino a sustituir a otra anterior de Joaquín Bilbao (1916).

Misterio de la Presentación al Pueblo

El misterio de la Hermandad de la Santa Cruz de Dos Hermanas, recoge el pasaje evangélico de San Lucas en el que Poncio Pilato presenta al pueblo a Jesús y a Barrabás preguntando a cuál de los dos reos quieren que se libere. La escena la completan un soldado romano y un centurión. Todas las imágenes del conjunto son de Miñarro a excepción del Cristo que es del escultor José Pérez Delgado que va presidiendo la delantera del paso.

Poncio Pilato que se encuentra de pie, levanta su brazo derecho señalando a Jesús y Barrabás cuestionando al pueblo cuál de los dos debe ser liberado. La imagen con semblante serio muestra un gesto de desconcierto ante la violenta actitud del populacho. Es una imagen que tiene cierto dinamismo tanto por la postura que adopta con el brazo levantado como por la de las piernas, una adelantada respecto a la otra en actitud de acercarse a los condenados.

Barrabás aparece junto a Jesús esperando la decisión del pueblo, su mirada fija en la multitud muestra cierta incertidumbre sobre el veredicto final de su sentencia. La imagen aparece de pie y con los brazos atados hacia detrás. Un centurión aparece sujetando con una soga las manos de Barrabás.

Un legionario romano que porta un estandarte, aparece junto al trono de Pilato haciendo guardia y contemplando la escena. El legionario aparece vestido con la indumentaria típica de la soldadesca romana, túnica corta, coraza y casco rematado con plumas.

El misterio de la Presentación al Pueblo, está bastante logrado en su composición, y responde fielmente al pasaje evangélico. Es un conjunto efectista y teatral, donde los figurantes no se encuentran aislados unos de otros, sino que se relacionan entre sí mediante gestos, actitudes, y ademanes. En Sevilla también tenemos esta misma iconografía en el misterio de la Hermandad de San Benito que representa la Presentación al Pueblo.

Misterio del Ocaso del Firmamento

Las cuatro imágenes secundarias que talló el profesor Miñarro para el paso de misterio de la Hermandad del Cerro del Águila de Sevilla van acompañando a un crucificado del siglo XVIII. La iconografía recrea el pasaje evangélico en el que hace referencia a los hechos sobrenaturales que sucedieron tras la muerte de Jesús en la cruz. El misterio tiene gran efectismo y teatralidad, aparte de su marcado carácter discursivo por las posturas y semblantes de los personajes al colocarse en torno al crucificado. Longhinos, el soldado que atravesó con su lanza el costado de Jesús, aparece frente a la cruz mirándolo con un casco en una mano y una lanza en la otra, mientras que en la parte trasera aparece Stephaton, el sayón que acercó a los labios de Jesús una esponja empapada en vinagre hincada en una caña, señala con el brazo en alto el cataclismo que se está produciendo en el firmamento en presencia de dos soldados romanos que asustados contemplan la escena. Los rostros de los romanos son retratos del natural tomados de modelos vivos conocidos del artista.

Misterio del Descendimiento

Fue nuestro artista el encargado de realizar el misterio del Descendimiento de Nuestro Señor Jesucristo para la hermandad del mismo nombre y con sede canónica en la Catedral de Ceuta. La imagen de Jesús, es de un gran dramatismo, aparece en una posición basculante, con la pierna derecha levantada y cruzada sobre la izquierda en forma de aspa creando un contraposto. Los brazos caen inertes paralelos al tronco con los primeros síntomas de rigidez cadavérica. El cuerpo presenta un logrado estudio anatómico en cuanto a articulaciones, volúmenes y proporciones. La cabeza del Señor, algo levantada y girada hacia la derecha presenta un aspecto algo rígido, propiciando la tensión de los músculos del cuello.

La Virgen, que aparece detrás de su hijo, aparece con la mirada baja y triste contemplando la escena, portando en su mano derecha un pañuelo y en la izquierda un rosario. El rostro de la imagen refleja las características que imprime Miñarro a sus imágenes marianas como son belleza y juventud.

La imagen de José de Arimatea es de un gran expresionismo, su semblante lloroso muestra el dramatismo de la escena, que se refleja con su ceño fruncido, cejas levantadas y sonrojamiento de las mejillas. Dirige su mirada hacia el Señor que yace muerto. El semblante de Nicodemo es algo distinto al de José de Arimatea, mientras aquel dirige su mirada hacia el cuerpo inerte del Señor, este la dirige hacia arriba en actitud meditativa y triste, a la vez que coge por un extremo la sábana con la que están trasladando a Jesús.

Misterio del Traslado al Sepulcro

La escena recoge el momento en el que tras la crucifixión y ser bajado de la cruz el cuerpo de Jesús, se procede a su traslado al sepulcro envuelto en una sábana para su enterramiento. Los personajes que componen la escena son los mismos que participan en el descendimiento de la cruz. Las imágenes componen un armonioso conjunto de

marcado carácter itinerante, donde todas las miradas de los personajes se centran en la imagen de Jesús que es el centro de la composición.

José de Arimatea aparece detrás del Señor junto a San Juan, que tensando la sábana incorporan ligeramente el cuerpo de Jesús, mientras Nicodemo con el extremo del lienzo procede a tapar las piernas del Señor. Precediendo a la composición, aparece María Magdalena de rodillas portando un pañuelo y en actitud de besar los pies del Maestro.

La imagen del Yacente, gracias a su acertada disposición dentro del grupo, puede contemplarse desde cualquier ángulo. Jesús aparece representado semidesnudo, con el paño de pureza cubriéndole la zona púdica, y con la pierna derecha ligeramente levantada con respecto a la izquierda que insinúa el desplome corporal ocasionado por la muerte, creando un interesante escorzo y dando un aspecto basculante a la imagen. Mientras el brazo izquierdo se apoya sobre el abdomen colocando la mano tensa y cerrada sobre el sudario, el brazo derecho cae flácido sobre la sábana.

Cerrando el cortejo y en la parte posterior del misterio aparece la Virgen en compañía de Santa Marta, María de Cleofás y María Salomé. Este conjunto escultórico perteneciente a la Hermandad de la Caridad de Almería, es una versión que hace nuestro imaginero del Misterio del Traslado al Sepulcro de la Hermandad de Santa Marta.

Misterio del Regreso del Sepulcro

El misterio de la Hermandad de la Soledad de Almería está inspirado en el pasaje evangélico en el que tras enterrar a Jesús, las Santas Mujeres y San Juan acompañan a la Virgen junto a los Santos Varones en el camino de regreso del sepulcro en presencia de un soldado romano y un sanedrita. La escena representada no se puede entender sin la presencia de la Virgen por lo que el grupo se configura en cerrada agrupación de todos los personajes entorno a María (que aunque no figura en el misterio se sobreentiende que es la figura central de la comitiva).

Santos, beatos, venerables y otros personajes heroicos de la Iglesia Católica

San Juan Evangelista

La iconografía de San Juan Evangelista está muy presente en la obra de nuestro escultor, ya que aparece en varias ocasiones, como por ejemplo en el Misterio de la Sagrada Entrada en Jerusalén, el Traslado al Sepulcro o el Regreso del Sepulcro. Normalmente le representa con aspecto juvenil, con melena, bigote y perilla. En cuanto a su atuendo aparece vestido con túnica verde que representa la naturaleza y manto rojo asociado a los mártires y al amor.

San Eugenio Papa

La imagen de San Eugenio, de la parroquia sevillana de Santa María de Las Flores, lo representa con la indumentaria habitual del Santo Padre. Aparece vestido con alba, casulla y capa. Mientras que con su mano derecha sujeta el báculo con la izquierda bendice a los fieles que se congregan ante su presencia. El santo aparece tocado con la habitual tiara papal en la que aparecen tres coronas superpuestas y que representan en sentido alegórico su triple poder: padre de los reyes y príncipes, rector del mundo y vicario de Cristo. La tiara se remata con una bola que simboliza el orbe cristiano y sobre ella una cruz. La imagen tiene un conseguido efecto itinerante y de marcha.

Santa Ángela de la Cruz

En la Parroquia de Nuestra Señora de las Huertas de la localidad sevillana de la Puebla de los Infantes hay una imagen de Santa Ángela de la Cruz realizada por Juan Manuel Miñarro. La imagen la representa con un semblante concebido como un auténtico retrato del natural recreado en su ancianidad. La santa aparece vestida con el severo hábito de su orden mirando al espectador, mientras que su mano derecha la lleva al pecho, con la izquierda sujeta una cruz. El simulacro aparece rematado con una aureola símbolo de su santidad. La Compañía de las Hermanas de la Cruz fue fundada en Sevilla en 1875, para la asistencia de personas enfermas y abandonadas bajo el

patrocinio de Santa María de la Salud. La visión mariana de la santa presenta a la virgen vestida de blanco, con una cruz en la mano derecha, una corona de rosas blancas en la izquierda y el rosario entre ambas. La cruz representa el sacrificio en la vida terrena, las rosas la gloria que el cristiano alcanzará en la ultraterrena y el rosario un medio para su alivio y recompensa.

Papa Juan Pablo II

Con la imagen del Papa Juan Pablo II, es la segunda vez que el artista realiza la iconografía de un Santo Padre de la historia de la iglesia. La primera vez que hizo una iconografía así fue la imagen del Papa San Eugenio para la parroquia sevillana de Santa María de las Flores y San Eugenio. El Papa Juan Pablo II aparece en posición erguida, en actitud de marcha y saludando a los fieles con una sonrisa. Aparece ataviado con los ropajes propios de su cargo como son la casulla, el alba, el palio, la mitra y un báculo rematado en una cruz. Destaca el retrato tan realista que hace del rostro del Pontífice, cuyo parecido con el retratado es verdaderamente asombroso. Esta escultura es un monumento público y se encuentra localizado en la Plaza de la Virgen de los Reyes de Sevilla.

Madre María de la Purísima

La iconografía de Madre María de La Purísima responde a la de una religiosa, hoy beata, y próximamente santa. Aparece vestida con la indumentaria monjil propia de la orden religiosa a la que pertenece, esto es, hábito marrón de estameña, toca y velo. Hay que destacar el gran parecido físico del rostro de la imagen con la representada. En la escultura se percibe un logrado modelado de los pliegues y dobleces del hábito. Con la mano derecha coge un misal y con la izquierda sujeta un crucifijo que cuelga de su pecho. Un rosario anudado a su cintura y un cordón de esparto de cuatro nudos a modo de cinturón completan su tosca indumentaria. La imagen se remata con una aureola de plata repujada sobre su cabeza, y que representa a los personajes sagrados. Esta imagen gubiada por Miñarro se encuentra en el convento de las Hermanas de la Cruz de Sevilla.

CAPÍTULO VI

JUAN MANUEL MIÑARRO LÓPEZ: OBRAS DE IMAGINERÍA Y ESCULTURA

En este capítulo se hace un estudio razonado, comentado y gráfico de las obras escultóricas más importantes del profesor Miñarro, ya que debido a la amplia producción de la misma he tenido que hacer una selección al no poder incluirlas todas. El trabajo está estructurado y ordenado por iconografías, y dentro de cada bloque se busca su clasificación cronológica: primero las cristíferas, después los misterios procesionales, a continuación las marianas y finalmente las relativas a personajes ilustres de la Iglesia Católica.

En las fichas técnicas que preceden al análisis de cada una de las obras se introducen datos como son: el nombre de la advocación de la imagen, la iconografía, la medida, la técnica, la fecha de ejecución, la hermandad penitencial a la que pertenece, la sede canónica donde se localiza la obra en cuestión y la ciudad.

En las diferentes obras se hace referencia al pasaje evangélico que dichas iconografías representan, indicando el capítulo y versículo de las distintas narraciones de los cuatro evangelistas.

En muchas de las advocaciones iconográficas de este catálogo se hace alusión al origen de las mismas para que el lector pueda entender y contextualizar la procedencia de las mismas y así poder asimilar los distintos recursos estilísticos empleados en sus diferentes representaciones.

Finalmente y en algunas iconografías se hace alusión a otros simulacros del mismo motivo iconográfico realizados por grandes maestros del período barroco, en muchos de los cuales se inspira nuestro biografiado para su producción escultórica e imaginera.

El análisis de la obra escultórica del profesor Miñarro que seguidamente abordaremos no es sino un primer paso en el conocimiento de su obra. Lógicamente resta aún mucho por descubrir. Espero que en un futuro próximo el presente catálogo se vea ampliado con nuevas obras por la labor investigadora de otros historiadores del arte, por cuanto ello permitirá reivindicar la figura de nuestro artista, uno de los más destacados imagineros sevillanos de la imaginería contemporánea.

Santísimo Cristo del Amor

Iconografía: Sagrada Entrada de Jesús en Jerusalén

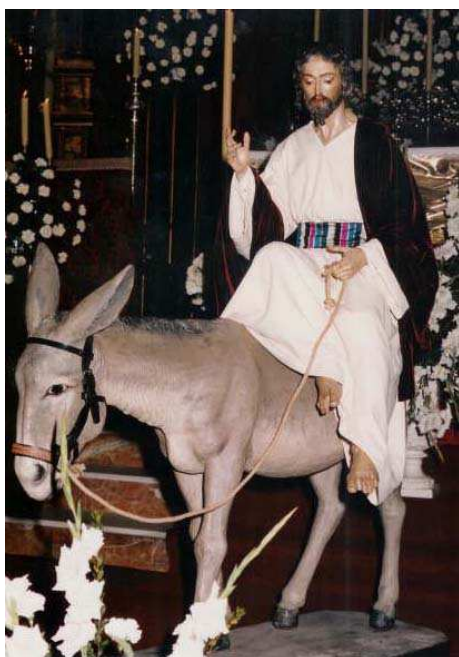
Medida: 185 cm.

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo.

Fecha: 1991

Hermandad: Real, Ilustre, y Carmelitana Hermandad del Santísimo Cristo del Amor en el Misterio de su Sagrada Entrada en Jerusalén, María Santísima de la Candelaria, Venerable Madre Trinidad y Cofradía de San Blas Obispo y Mártir.

Sede Canónica: Parroquia de Nuestra Señora del Carmen. Aracena (Huelva)



Santísimo Cristo del Amor

Las primeras noticias de la celebración de la Sagrada Entrada de Jesús en Jerusalén se remontan a los años 381-384. En las narraciones de los evangelistas se cuenta que los niños con ramos y con palmas van al encuentro de Jesús diciendo: “Bendito aquél que viene en el nombre del Señor...”

Desde el siglo II, la entrada triunfal de Cristo en la ciudad santa ha sido considerada una de las grandes afirmaciones del mesianismo. Con el tiempo dicha conmemoración creció en importancia y en solemnidad de forma que en el siglo VI era de uso en casi todas las iglesias orientales, mientras que en Occidente se menciona un siglo mas tarde.

Las primeras representaciones iconográficas de la fiesta, se remontan a mediados del siglo IV, y son esenciales: Cristo a lomos de un asno, a su paso se extienden los mantos y se agitan las ramas en señal de alegría. Dichas representaciones nos muestran a Cristo sentado “de lado” y no a horcajadas. El motivo debemos buscarlo en la transformación de la representación de “naturalista” a “simbólica”, por lo que la cabalgadura se convierte en un “trono” del Cristo Rey. La estabilidad del esquema iconográfico se debe

sobre todo al hecho de que el elemento inspirador ha sido exclusivamente el relato de los evangelistas.

Cristo en esta ocasión realiza dos profecías: una mediante sus actos y la otra con sus palabras. Realiza la primera montando un asno, y la segunda realizando las palabras del profeta Zacarías que había predicho que el rey habría montado en un asno.

El asno representa el elemento instintivo del hombre, una vida desarrollada en el plano terrestre y sensual. Simbólicamente por tanto el espíritu debe montar sobre la materia, como Cristo hace sobre el asno.

Aquí el pollino representa a la iglesia y al pueblo nuevo que hasta entonces era impuro y se hace puro cuando Jesús se sienta sobre él.

La imagen del Santísimo Cristo del Amor, aparece montado a lomos de un asno haciendo su entrada en Jerusalén. Está vestido con la típica indumentaria del pueblo hebreo, túnica blanca que se ajusta a la cintura con un fajín a modo de cinturón y cubierto con una voluminosa capa que cae por detrás. Se encuentra sentado de lado, con una desigual postura de sus piernas, mientras la izquierda aparece totalmente flácida y caída, la derecha la encoge ligeramente, ofreciendo una imagen de cierta inestabilidad. Con la mano izquierda coge las bridas del animal indicándole el itinerario a seguir, mientras que la derecha se encuentra levantada en ademán de bendecir a la multitud que lo contempla. Es muy interesante el estudio anatómico del asno, donde se puede apreciar el realismo del modelado de las articulaciones de las patas.

Actualmente sólo procesiona la imagen de Jesús sobre el asno, ya que la hermandad tiene previsto ir haciendo el misterio por fases e ir añadiendo gradualmente personajes para completar la escena del citado pasaje evangélico.

Nuestro Padre Jesús de la Puente del Cedrón

Iconografía: preside el misterio que representa el momento en que Jesús, cautivo y maniatado, cruza el torrente Cedrón para ser llevado ante Anás. La imagen del Señor va acompañada por un romano y un sayón, realizados por José Navas Parejo.

Medida: 180 cm.

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 1989

Hermanad: Real, Muy Ilustre, Venerable y Antigua Hermanad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Puente del Cedrón y María Santísima de la Paloma.

Sede Canónica: Capilla de María Santísima de la Paloma (Málaga)



Santísimo Cristo de la Puente del Cedrón

“Diciendo esto, salió Jesús con sus discípulos al otro lado del torrente Cedrón, donde había un huerto, en el cual entró con sus discípulos. Judas, el que había de traicionarle, conocía el sitio, porque muchas veces concurría allí Jesús con sus discípulos. Judas, pues, tomando la cohorte y los alguaciles de los pontífices y fariseos, vino allí con linternas, hachas y armas. Conociendo Jesús todo lo que iba a sucederle, salió y les dijo: ¿A quién buscáis? Respondiéronle: A Jesús Nazareno. El les dijo: Yo soy. Judas el traidor, estaba con ellos. Así que les dijo: Yo soy, retrocedieron y cayeron en tierra” (San Juan 18, 1-6)

Esta cofradía malagueña tiene la advocación del Señor de la Puente del Cedrón, misterio que representa el momento en que Jesús cautivo y maniatado, cruza el torrente Cedrón tras ser prendido en el huerto de Getsemaní.

La imagen que procesiona actualmente del Señor Cautivo es obra de Juan Manuel Miñarro, que vino a sustituir a otra anterior del escultor José Navas Parejo (1939), autor también del sayón y soldado romano (1939) que siguen procesionando actualmente.

Toda la composición del misterio, se centra sobre una arquitectura fingida que es el puente, ofreciendo así una alusión paisajística al conjunto. El señor se encuentra en el centro de la escena, acompañado por un sayón que con una soga le tiene atadas las

manos y tira de Él, y un legionario romano que se encuentra tras el Señor, que portando una lanza y un flagelo le va azotando. La escena tiene un marcado efecto itinerante y de marcha. Todas las imágenes que conforman la escena se encuentran relacionadas unas con otras mediante actitudes y miradas, es decir, mientras el soldado romano se relaciona con el señor mediante los azotes que le infringe con el flagelo, el Señor observa al sayón que tira de El con la sogá.



Detalle del Rostro

La imagen de Nuestro Padre Jesús de la Puente del Cedrón, sigue el modelo impuesto por el Cristo de Medinaceli, imagen muy ligada a la Orden Trinitaria y que la iconografía lo representa con las manos atadas con una sogá y cruzadas en forma de aspa.

El rostro de Jesús refleja una tristeza contenida y expresión serena a pesar de la tensa situación que acaba de vivir tras su detención en el huerto de Getsemaní por la traición de Judas. La faz se enmarca en una cabellera con raya central que divide esta en dos mitades, tiene los parpados ligeramente caídos y por consiguiente la mirada baja. Su expresión es de un gran naturalismo y a la vez de gran clasicismo, con nariz recta, frente despejada y pómulos marcados, apreciándose en el de la izquierda un hematoma por los golpes infringidos. La cabeza se remata con las tres potencias habituales.

Nuestro Padre Jesús del Amor en su Prendimiento

Iconografía: El Prendimiento de Jesús

Medida: 175 cm.

Técnica: madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 2011

Hermandad: Agrupación Parroquial El Olivo

Sede Canónica: Iglesia de Santiago el Mayor. Écija (Sevilla)



Nuestro Padre Jesús del Amor

Diciendo Esto, salió Jesús con sus discípulos al otro lado del torrente Cedrón, donde había un huerto, en el cual entró con sus discípulos. Judas, el que había de traicionarle, conocía el sitio porque muchas veces concurría allí Jesús con sus discípulos. Judas, pues tomando la cohorte y los alguaciles de los pontífices y fariseos, vino allí con linternas, y hachas, y armas. Conociendo Jesús todo lo que iba a sucederle, salió y les dijo: ¿A quién buscáis?, respondieronle: A Jesús Nazareno. Él les dijo: Yo soy. Judas, el traidor, estaba con ellos. Así que les dijo: Yo soy, retrocedieron y cayeron en tierra. Otra vez les

preguntó: ¿A quién buscáis? Ellos dijeron: A Jesús Nazareno. Respondió Jesús: Ya os dije que yo soy; si, pues, me buscáis a mí, dejad ir a éstos. (Jn. 18, 1-8)

Nuestro Padre Jesús del Amor es la imagen titular de una agrupación parroquial que se fundó en la Iglesia de Santiago el Mayor de Écija (Sevilla), y que tiene previsto convertirse en un futuro en una nueva hermandad de penitencia y que tendrá como escena de la Pasión el Prendimiento de Cristo. El motivo por el que se eligió este episodio pasionista fue el querer vincular a la futura hermandad con la iglesia anteriormente citada, ya que uno de los relieves centrales del altar mayor de dicho templo tallado por Jorge Fernández Alemán (S.XVI), representa la escena del Prendimiento de Cristo.

Como ha sucedido con todas las imágenes cristíferas que ha realizado Juan Manuel Miñarro en los últimos años, ha complementado su trabajo artístico con las investigaciones que lleva a cabo desde que se incorporó al Equipo de Investigación del Centro Español de Sindonología en el que trabaja con los datos que le ofrecen la Sábana Santa de Turín y el Santo Sudario de Oviedo.

En la imagen de Jesús del Amor, realiza una nueva versión del retrato del rostro del hombre de la Síndone como son los rasgos y la expresión, y una nueva forma de representar el fenómeno del sudor de sangre (hematidrosis) con fundamentos científicos. El rostro de Jesús es por tanto el resultado de la investigación anatómica, antropología física, forense y de iconografía e historia.

La imagen de Nuestro Padre Jesús del Amor, aparece de pie vestido a la usanza hebrea con túnica, cingulo y manto, con los brazos abiertos y en una actitud de entrega con Judas Iscariote antes de la traición de este y su posterior prendimiento. Es una imagen que muestra cierto dinamismo por su ademán de marcha.

Centrándonos en la cabeza de la imagen, el cabello parte de una raya central, dividiéndolos en dos partes asimétricas, mientras la derecha se peina hacia atrás, la izquierda cae hacia delante en dos mechones. El rostro muestra una expresión resignada y de sufrimiento pero de gran clasicismo, frente despejada de donde brota el sudor de sangre y se desliza por el rostro hasta el cuello, nariz recta y bien proporcionada, cejas arqueadas, ojos grandes y expresivos, boca entreabierta y barba bífida con bigote. Las manos presentan un buen modelado anatómico, mientras los dedos de la mano derecha aparecen extendidos, los de la izquierda ligeramente se flexionan. La policromía es de una tonalidad tostada y con terminación mate lo que le da una mayor naturalidad a la efigie.

Nuestro Padre Jesús Cautivo

Iconografía: Cautivo

Medida: 180 cm.

Técnica: madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 1987

Hermandad: Real Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre
Jesús Cautivo, Nuestra Señora de los Dolores y Jesús Resucitado.

Sede Canónica: Parroquia de Santa Fe. Fuengirola (Málaga)



Nuestro Padre Jesús Cautivo

Uno de las primeras iconografías de Jesús Cautivo que realizó el profesor Miñarro fue la que ejecutó para la hermandad del mismo nombre de la localidad malagueña de Fuengirola. Iconográficamente el Cautivo tiene sus orígenes en el Ecce Homo, tomando su referencia bíblica en el pasaje cuando es presentado al pueblo por Pilatos (Juan 19, 4) tras la flagelación y la coronación de espinas. Dicha advocación está vinculada al Cristo de Medinaceli difundida durante el barroco por la Orden Trinitaria. La imagen de canon esbelto y fuerte complexión aparece vestida con una túnica blanca y un escapulario de la orden mencionada que cuelga de su cuello. La imagen esta de pie en actitud itinerante con un pie adelantado con respecto al otro y con las manos cruzadas en forma de aspa y atadas por una soga.



Detalle del rostro

El rostro de Nuestro Padre Jesús Cautivo es de una gran sobriedad y belleza clásica. La fisonomía responde a la típica en este tipo de representaciones. El cabello que aparece minuciosamente trabajado lo divide una raya central que cae sobre los hombros de forma ondulada dejando ver parte de la oreja derecha, tiene bigote y barba muy poblada con arranque alto y ligeramente bífida, la frente es despejada, las cejas arqueadas, los ojos aparecen entreabiertos, la nariz recta, la boca entreabierta con labios carnosos y pómulos pronunciados. Hay un gran estudio anatómico de la musculatura del cuello donde se pueden percibir los tendones y venas que lo recorren. En su rostro se ve una gran resignación ante el suplicio que le espera. La imagen va tocada con las tres potencias que suelen llevar las iconografías cristíferas y que expresan las facultades intelectivas y anímicas de Cristo para sobrellevar los padecimientos de la pasión en función de la misión redentora y que hacen referencia a la memoria, el entendimiento y la voluntad.

Nuestro Padre Jesús de la Flagelación

Iconografía: Cristo Flagelado

Medida: 182 cm.

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 1994

Hermanidad: Hermandad Sacramental y Cofradía de Penitencia de Nuestro Padre Jesús
de la Flagelación y María Santísima de la Caridad

Sede Canónica: Catedral de Ceuta



Cristo Flagelado

La imagen de Jesús atado a la columna que realizó el profesor Miñarro para la Hermandad de la Flagelación de Ceuta, fue el primer simulacro que hizo sobre la citada iconografía pasionista.

La imagen en cuestión, recoge el pasaje evangélico en el que el Redentor va a ser azotado por dos sayones en el Pretorio de Pilato. (Mateo 27, 26. Marcos 15, 15. Juan 19, 1.) La flagelación, era el más cruel e inhumano de los suplicios inventados por el hombre.

Es una escultura de tamaño natural, en la que se puede ver el logrado estudio anatómico que hace del cuerpo humano, a través de las tensiones y volúmenes escultóricos, como podemos observar en el modelado de los músculos de los gemelos, los muslos y el plegamiento de la piel del abdomen. Cristo aparece de pie junto a una columna

truncocónica baja con basa y fuste liso, rematada por una arandela de hierro de la que cuelga una argolla a donde va a ser atado para el suplicio.

Una soga, hace sobreponer la mano derecha sobre la izquierda en forma de aspa. En la composición cobra un gran protagonismo el contraposto al adelantar la pierna derecha respecto a la izquierda que retrocede en ademán de reposar suavemente sobre el suelo con una ligera elevación del pie, en un gesto de avanzar con semblante dolorido hacia el espectador. El sudario, de tipo cordífero, sujeta el paño de pureza a la altura de la cintura, tapando toda la parte frontal y dejando desnuda la cadera derecha. El tratamiento del sudario, sigue el modelo clásico sevillano barroco con una gran cantidad de pliegues de profundos claroscuros y con su característico anudamiento voluminoso a la derecha.



Detalle de la espalda

Jesús, al ser atado a la columna, exteriorizó la espalda al flexionar ligeramente el tronco hacia delante, quedando especialmente vulnerable esta zona. El profesor Miñarro, recrea verídicamente cada golpe de flagelo en la imagen, que equivalía a tres latigazos, acentuándose cada vez más debido a las bolitas de plomo rematadas con púas que

llevaban las tres correas que componían el *flagrum*. Estas bolas de plomo, no solo abrían heridas nuevas, sino que al golpear sobre otras abiertas, provocaban fuertes hemorragias y al retirarlas después del golpe, destruían tejidos, vasos y nervios. Las heridas, las representa en función de los golpes y las zonas afectadas, deteriorándose cada vez más ya que muchos latigazos coincidían con una antigua lesión empeorándola, por lo que la cantidad de sangre derramada por Jesús durante este martirio sería progresiva al crear cada nuevo golpe una hemorragia. El número de latigazos se vio multiplicado por las tres cuerdas del flagelo, por lo que las heridas aparecen en la imagen dispuestas de tres en tres.



Detalle del rostro

El rostro de Jesús muestra un gran dramatismo y expresionismo, reflejado a través de la boca entreabierta, leve fruncimiento del entrecejo y mirada baja con párpados ligeramente caídos. Los pronunciados y salientes pómulos dan un perfil acusado y anguloso a la cara. La cabellera, el bigote y la barba bífida están minuciosamente trabajados. Tres potencias rematan la cabeza del Redentor.

Dentro de la citada iconografía, existen en la capital hispalense algunos simulacros del mismo tema. El Cristo Flagelado de la Hermandad de las Cigarreras, obra del imaginero Francisco Buiza Fernández (1973), que vino a sustituir a otra anterior de Joaquín Bilbao (1916) y que debido a sus grandes proporciones fue retirada del culto. Curiosamente, la imagen de Joaquín Bilbao sustituyó a su vez a otra antigua del escultor Amaro Vázquez (1602) y que se encuentra actualmente en la localidad de Hinojos (Huelva). También existen otras imágenes de la misma iconografía en algunas iglesias sevillanas, de un estilo claramente manierista, como es el caso del Cristo Flagelado que recibe culto en la capilla del museo, obra de Jerónimo Hernández (1584) o la que se encuentra en la Iglesia de la Trinidad, del escultor Juan de Giralte (1565).

Nuestro Padre Jesús de la Flagelación

Iconografía: Cristo Flagelado

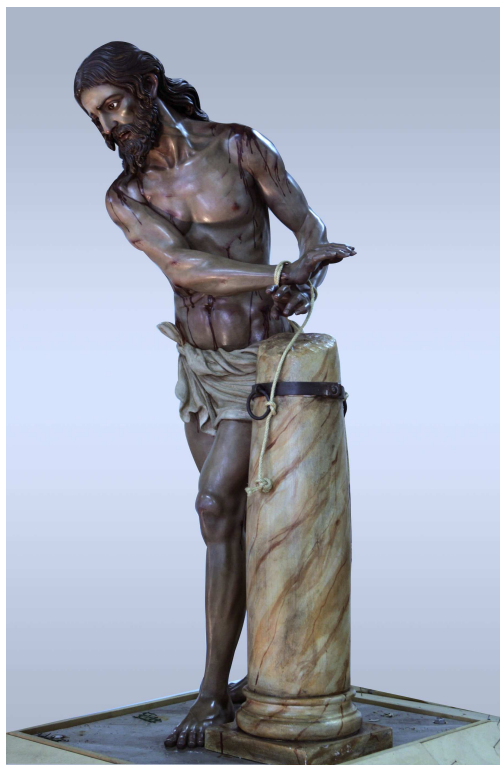
Medida: 180 cm.

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 1998

Hermanidad: Ilustre y Venerable Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias

Sede Canónica: Ermita de Nuestra Señora de las Angustias. Vera (Almería)



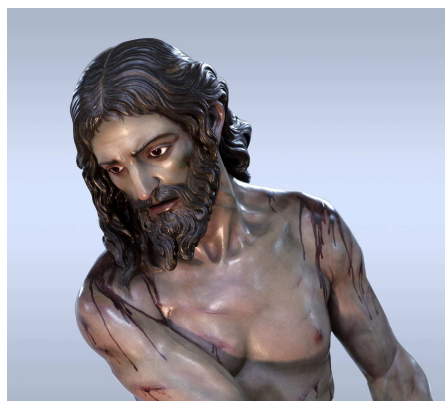
Cristo Flagelado

El Cristo Flagelado que le fue encargado a Juan Manuel Miñarro para la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias de la localidad almeriense de Vera, fue la segunda versión que hizo sobre el citado tema pasionista. Siguiendo la iconografía tradicional, Cristo aparece de pie y con el tronco inclinado ligeramente hacia delante con las manos atadas junto a una columna, y recoge el momento que va a ser atado a esta para ser torturado. La imagen ofrece un excelente estudio anatómico, plasmado por medio de un correcto dibujo y un vigoroso modelado. En cuanto a sus proporciones corporales y fisonomía, la imagen almeriense presenta un modelado más blando, menos corpulento y más estilizado que el flagelado de la catedral de Ceuta.



Detalle Cristo Flagelado

Existen otras diferencias entre ambos flagelados. Mientras la imagen almeriense adelanta la pierna izquierda hacia delante y retrasa la derecha en suave contraposto, la de Ceuta lo hace al contrario. El sudario también muestra algunas diferencias, mientras el del Cristo almeriense es solo de tela y presenta un modelado menos voluminoso, el de Ceuta es de tipo cordífero y presenta un mayor barroquismo en los pliegues.



Detalle del rostro

El rostro, de abstraída mirada y estilizados rasgos faciales muestra gran intensidad dramática y expresionismo. Se encuadra en una cabellera con raya central partiendo a esta en dos mitades, mientras el mechón derecho cae sobre ese hombro, el izquierdo aparece peinado hacia detrás dejando ver la oreja.

El tratamiento que da al cabello, así como el que da al bigote y a la barba es de un gran barroquismo, resolviéndolo a base de ondas y bucles dando a toda la superficie de la cabellera un gran volumen.

El remarcamiento de las venas, y los músculos del cuello en tensión, dan una gran intensidad expresiva y dramática al rostro. La cabeza del Flagelado de Almería, muestra otra diferencia respecto al de Ceuta, y que sería la ausencia de potencias de este respecto a la de aquel.

Santísimo Cristo de la Coronación de Espinas

Iconografía: La coronación de espinas de Jesús

Medida: 178 cm.

Técnica: madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 2014

Hermanidad: Hermandad de la Coronación de espinas

Sede Canónica: Parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles (Valencia)



Santísimo Cristo de la Coronación de Espinas

Los soldados lo llevaron dentro del palacio, al pretorio, y convocaron a toda la guardia. Lo vistieron con un manto de púrpura, hicieron una corona de espinas y se la colocaron. Y comenzaron a saludarlo: “¡salud rey de los judíos!”. Y le golpeaban la cabeza con una caña, le escupían y, doblando la rodilla, le rendían homenaje. Después de haberse burlado de él, le quitaron el manto de púrpura y le pusieron de nuevo sus vestiduras. Luego lo hicieron salir para crucificarlo. (San Marcos 15, 16-20).

El Cristo de la Coronación de Espinas, cuya advocación es el Santísimo Cristo Rey de los Dolores, es una obra realizada en base a los estudios de la Sábana Santa de Turín y el Sudario de Oviedo. El Cristo es la primera imagen realizada para un futuro paso de misterio que recoge este pasaje evangélico y que se encuentra acompañado por tres soldados romanos.

La imagen es una obra de bulto redondo y se encuentra totalmente anatomizada. Jesús aparece arrodillado en el suelo tras una caída, vencido ligeramente hacia delante, con el brazo izquierdo desplomado y con el derecho adelantado, se intenta agarrar a un madero con la intención de levantarse, ante las constantes burlas y mofas de los soldados que le torturan. El señor aparece cubierto con el característico paño de pureza de tipo cordifero y que queda anudado en la parte lateral de la cadera derecha con una moña dejando ver toda la anatomía flexionada de la pierna y el muslo. El momento que se representa es inmediatamente después de la flagelación y justo antes de la coronación de espinas

El grado de realismo es tal, que parece naturalista, pero con ciertos matices de idealización escultórica, característica de la Escuela de Imaginería Sevillana de finales del siglo XVI pero con influencias de la Escuela Castellana de Gregorio Fernández y aspectos historicistas, por los conocimientos científicos que hoy se tienen de la Pasión.

Para la representación de las lesiones, hematomas, hemorragias y fluidos del cuerpo tras el martirio tiene presente los datos científicos obtenidos de la Sábana Santa de Turín, pues los considera una fuente importante de datos históricos y científicos. Todo ello se ha recreado con técnica mixta y en relieve. La conseguida policromía de la imagen juega un importante papel en la obra, donde quedan reflejados los regueros de sangre y desgarros de la piel causados por el látigo (Flagrum Taxillatum).

Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder

Iconografía: Ecce Homo

Medida: 180 cm.

Técnica: madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 2009

Hermanidad de las Lágrimas

Sede Canónica: Iglesia de San Agustín. Guadix (Granada)

El Cristo que bajo la advocación del Soberano Poder representa a un Ecce Homo es la primera obra de la citada iconografía que ha realizado el profesor Juan Manuel Miñarro y cuyo destino ha sido para la Hermandad de las Lágrimas de la localidad granadina de Guadix. La representación iconográfica de esta escena de la pasión se sitúa después de la flagelación y forma parte del llamado “Escarnio de Jesús” y se desarrolla en el interior del Pretorio y recoge el momento en el que los sayones convierten a Jesús en protagonista de una burlesca ceremonia de investidura real por su declaración divina, así los símbolos reales son sustituidos por burdos objetos cotidianos: la corona de oro por una de espinas, el cetro por una caña y la lujosa clámide púrpura por un trozo de tela roja.



Ecce Homo

La imagen es de tamaño natural, de fuerte complexión y talla completa, aparece desnudo tan solo con un sudario muy pormenorizado en sus pliegues de clara influencia zurbaranesca donde se puede apreciar las calidades del tejido. Aparece de pie en disposición frontal al espectador y con un ligero contraposto, una pierna fija en el suelo y la otra ligeramente adelantada dando una gran verosimilitud de movimiento. Los brazos aparecen cruzados delante del torso y sujetos por un cingulo que rodea el cuello y ata las manos que portan la caña. La imagen se remata con una clámide roja superpuesta que sujeta con los brazos. En esta imagen el escultor hace un detallado estudio de la anatomía humana mostrando una gran habilidad en el modelado de huesos, nervios, tendones, venas y musculatura.



Detalle del Ecce Homo

La interpretación escultórica de la parte superior del cuerpo de Jesús responde a la representación barroca habitual del Ecce Homo cuando es presentado al pueblo tras los castigos infringidos mostrándose agotado y aceptando con resignación su trágico destino. El torso y la espalda aparecen totalmente ensangrentados con regueros de sangre como consecuencia de la flagelación y donde se adivinan las marcas, hematomas

y desgarros sobre la piel provocados por el flagrum taxillatum. Igualmente se refleja con detalle en las extremidades inferiores las huellas del martirio.

Las carnaciones policromadas tienen una amplia gama cromática que reflejan el tono de la piel, las señales de los moratones y los regueros de sangre de diferentes grosores y abundancia.



Detalle del rostro

La cabeza de la imagen aparece levemente inclinada reflejando el rostro un gran patetismo y presentándose del modo habitual: cabellos ondulados divididos en dos por una raya central, cayendo un mechón hacia delante y el otro hacia la espalda, barba bífida dividida en dos, ojos almendrados, pómulos marcados y boca entreabierta donde se puede observar el verismo de la talla de los dientes. La nariz aparece fracturada como consecuencia de los golpes, detalle este sacado nuevamente de la Sábana Santa donde

así lo refleja. Numerosos regueros de sangre provocados por la corona de espinas recorren el rostro.

Esta imagen del Ecce Homo formará parte en un futuro de un misterio procesional que recogerá el pasaje evangélico de la Presentación al Pueblo de Jesús y cuyas imágenes secundarias también ejecutará el profesor Miñarro.

Nuestro Padre Jesús de la Humildad

Iconografía: Nazareno

Medida: 190 cm.

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 2003

Hermanad: Fervorosa Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo del Desamparo y Abandono, Nuestro Padre Jesús de la Humildad y Nuestra Señora de los Dolores Coronada.

Sede Canónica: Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores (Sevilla)



Nuestro Padre Jesús de la Humildad

La imagen de Nuestro Padre Jesús de la Humildad representa a Nuestro Señor Jesucristo cargando con la cruz al hombro, y sigue el modelo iconográfico que se conoce como “Jesús Nazareno”. Dicha imagen fue una donación de Juan Manuel Miñarro a la Hermandad del Cerro del Águila, siendo cotitular junto al Santísimo Cristo del Desamparo y Abandono y Nuestra señora de los Dolores. La imagen recibe culto en la citada parroquia y actualmente no procesiona. Este simulacro es el único que ha realizado el profesor Miñarro hasta el momento sobre la citada iconografía pasionista.

Su autor se inspiró para su ejecución en el tratamiento que de este modelo iconográfico desarrolló el pintor italiano Sebastiano Luciani “el Piombo” (1485-1537) en su obra “Cristo con la Cruz”, fechada en 1535 (Museo del Prado. Madrid). Este artista veneciano del Cinquecento italiano alcanzó su cenit con esta obra, siendo ampliamente repetido con posterioridad el citado modelo iconográfico, teniendo por consiguiente decisiva influencia en el Renacimiento español. Asimismo, se plasma en la talla el

resultado de diversos estudios realizados por su autor sobre la Sábana Santa de Turín en colaboración con el Instituto de Sindonología.

Nuestro Padre Jesús de la Humildad es una talla de tamaño natural, y recoge el pasaje evangélico en el que es cargado con la cruz camino del Calvario con paso firme y decidido. La imagen presenta una actitud dinámica y de marcha que viene reflejada al adelantar la pierna derecha respecto a la izquierda, provocando por consiguiente un ligero contraposto de clara estética manierista, pues procura estabilidad a través de cierta inestabilidad, lo que produce efectos de tensiones muy característicos.

La imagen presenta una postura erguida y no la característica curvatura hacia delante del tronco que presentan otras iconografías del Nazareno. El gesto con el que lleva la cruz sobre el hombro es de un gran dramatismo propiciado por el peso del madero, donde las manos se posan ligeramente, presentando estas una morfología de dedos largos y estilizados ligeramente flexionados en ademán de sujetarla. Hay un remarcamiento de venas y tendones en las mismas, así como de los nudillos. La cruz no es la tradicional, cilíndrica y con rugosidades, sino que es de sección rectangular y superficie plana (cruz cepillada), que es la característica del periodo Renacentista. Como dato curioso podemos observar que la cruz la lleva sobre el hombro derecho, cuando la mayoría de los Nazarenos la llevan sobre el izquierdo.



Detalle del rostro

El rostro del Nazareno presenta rasgos muy acusados, recios y varoniles, con gran dramatismo y realismo, propiciado por las heridas sangrantes de la frente. Presenta en su fisonomía nariz recta, ojos entreabiertos, pómulos marcados y boca suspirante. Hay un cierto alargamiento intencionado del cuello que contribuye a realzar el giro de la cabeza hacia la izquierda. El tratamiento que da a la cabellera, bigote y barba es de un gran barroquismo. Tiene como añadido la corona de espinas que está sobrepuesta en la cabeza, provocando traumáticas heridas y hemorragias sobre los parietales. La imagen viste una túnica color púrpura que aparece ceñida al cuerpo mediante un cingulo dorado que rodea el cuello y se ajusta a la cintura.

La iconografía de Jesús con la cruz auestas camino del Calvario está muy presente en todas las celebraciones pasionarias, no sólo en la de Sevilla, sino en la de todo el territorio nacional por la gran devoción que la narración de este pasaje evangélico despierta entre los cristianos.

En Sevilla existen varias iconografías del Nazareno, muchas de ellas obras maestras de la Escuela Sevillana del siglo XVII. Las más interesantes por su morfología, composición y devoción serían: El Nazareno del Gran Poder (obra de Juan de Mesa y Velasco,1620). El Nazareno de Pasión (obra de Juan Martínez Montañés,1615) y El Nazareno de la O (obra de Pedro Roldán,1685).

Santo Cristo del Calvario

Iconografía: Cristo Vivo en la Cruz

Medida: 183 cm.

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 2005

Hermandad: Muy Antigua y Venerable Hermandad del Santo Cristo del Calvario y Vía Crucis y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo Yacente de la Paz y la Unidad en el Misterio de su Sagrada Mortaja, Nuestra Señora de Fe y Consuelo, Santa María del Monte Calvario y San Francisco de Paula.

Sede Canónica: Capilla del Monte Calvario (Málaga)



Santísimo Cristo del Monte Calvario

El Santísimo Cristo del Monte Calvario representa el momento anterior a su fallecimiento en la cruz, el periodo preliminar a la agonía y la defunción del Salvador. El escultor plasma de forma realista los signos palpables que preludian la inevitable muerte del Redentor: las manos crispadas, las piernas contraídas, los ojos vidriosos y entreabiertos con la mirada baja, y los labios ligeramente amoratados, síntoma de desecación cadavérica.

El crucificado aparece clavado en una cruz arbórea y cilíndrica con sus características rugosidades, cortezas y nudos, rematada con una tabla que cuelga en la parte superior donde aparece la inscripción “Jesús Nazareno Rey de los Judíos” en tres idiomas: Arameo, Griego y Latín, empleando la grafía original para que se lea de derecha a izquierda. Esta tabla es una reproducción de una reliquia arqueológica auténtica perteneciente a un fragmento de la tablilla original que se conserva en la iglesia de Jerusalén en Roma. El Cristo aparece fijado al madero con tres clavos, pero con la novedad de que las manos no aparecen taladradas en las palmas como viene siendo tradicional en esta iconografía, sino en las muñecas que es como realmente fue la

crucifixión de Nuestro Señor Jesucristo, ya que de haber sido taladradas las palmas de las manos, éstas se habrían desgarrado por el peso y el cuerpo hubiera caído, por lo que el escultor con la intención de recrear verídicamente este episodio así las ha reproducido.

La agonía de este Cristo se manifiesta en el tórax, que mediante un blando modelado de las costillas y el abdomen refleja una respiración estertorosa, aparte del padecimiento sobre otras partes de su anatomía provocado por calambres y convulsiones que resaltan la red venosa, dando una visión realista de la agonía que se muestra en un cuerpo desnudo de suave modelado, que contrasta con los sueltos y agitados paños del sudario, resuelto a través de una talla zigzageante con grandes efectos de volumen y claroscuro.



Detalle del rostro

El rostro del crucificado muestra un Cristo vivo y dialogante en comunicación directa con el espectador que lo contempla, para lo cual ofrece un leve giro de la cabeza hacia el lado derecho. Tiene una larga cabellera, característica del varón hebraico, con barba y bigote poblado, presentando unas facciones nobles y viriles, aunque no exenta del dramatismo provocado por los padecimientos de la Pasión. Esto se refleja especialmente en las hemorragias de la frente y pómulos, la profundidad de los párpados y el rictus de los labios que dejan entrever la lengua y la dentadura, perfectamente tallada en marfil.

Sobre la cabeza suele llevar una corona de espinas postiza de tipo mesino, dispuesta a modo de serpiente enroscada y que presenta como novedad un caracol labrado entre las ramas de la misma, en clara alusión simbólica a la lentitud de la agonía del Salvador en el madero.

El autor del Cristo del Calvario ha cuidado hasta el más mínimo detalle para dotar a la imagen de verosimilitud. De ahí que la policromía, que es al óleo pulimentado con vejigas según las técnicas tradicionales, haga concesiones a la medicina legal y al conocimiento real de la flagelación romana, representando con gran verismo las heridas hechas por los latigazos, así como la interpretación de los hombros desollados, las sangrantes llagas de los clavos y la espalda desgarrada.

La fisonomía de la imagen está basada en los estudios realizados por Miñarro a la Sábana Santa de Turín, y es la conclusión de toda una serie de investigaciones plásticas en cuanto al rostro y anatomía de Jesucristo.

Santísimo Cristo de la Paz

Iconografía: Cristo Vivo en la Cruz

Medida: 180 cm.

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 1985

Hermanidad: Grupo Parroquial del Santísimo Cristo de la Paz, Nuestra Señora de la Misericordia, Inmaculada Concepción de María, San Luís y San Fernando.

Sede Canónica: Parroquia de San Luís y San Fernando (Sevilla)



Santísimo Cristo de la Paz

El Santísimo Cristo de la Paz, que se venera en la iglesia sevillana de San Luis y San Fernando fue el primer crucificado de tamaño natural que hizo el profesor Miñarro. Dicha efigie la realizó dentro del contexto de su Tesis Doctoral, que bajo el título de “Estudio de Anatomía Artística para la Iconografía del Crucificado en la Escultura”, tenía dos objetivos fundamentales: uno era poner el arte al servicio de la anatomía, y el otro era poner la anatomía al servicio del arte. Para poder dar soporte físico a esa idea, se hicieron dos imágenes: el arte al servicio de la anatomía era una imagen a tamaño natural de un cuerpo desollado, un scorticati con la representación de todos los músculos y tendones, un hombre crucificado desnudo y sin piel; y en la anatomía al servicio del arte fue un Cristo crucificado también a tamaño natural, que es el que se encuentra en la parroquia anteriormente citada del sevillano barrio de Rochelambert.

La imagen representa a un Cristo vivo, que se encuentra en el momento de exhalar el último aliento de vida y en el que trasciende su humanidad, angustiado por el dolor se queja del abandono del Padre en la frase citada por los evangelistas Mateo y Marcos.

El Santísimo Cristo de la Paz, es una excelente talla donde Miñarro interpreta al Redentor de una forma muy realista y claramente inspirada morfológica e iconográficamente en los modelos de Juan de Mesa. Aparece clavado al madero por tres clavos, siendo la cruz de sección cilíndrica y arbórea, rematada con la consabida leyenda del pergamino que hace referencia al Rey de los Judíos en los tres idiomas.

La imagen presenta un pormenorizado y realista tratamiento de la anatomía, aunque de modelado algo blando. Los miembros en tensión se concentran principalmente en hombros y brazos, y su posición colgante y curvatura del tronco hacia la derecha así lo refleja. Se observa un ligero modelado de las costillas, que contrasta con el acusado remarcamiento de los músculos del abdomen y de la línea inguinal del bajo vientre. Las extremidades inferiores aparecen ligeramente flexionadas al montar el pie derecho sobre el izquierdo por el taladro del clavo de los pies.

El tratamiento del sudario, de tipo cordífero, es de un gran realismo con conseguidos volúmenes y pliegues que le imprimen un cierto barroquismo. Este se ciñe a la cadera derecha con una moña, dejando al descubierto la pierna del mismo lado y donde se puede apreciar toda su anatomía. Un doblez del sudario estratégicamente colocado sobre la parte púdica de la imagen hace que la tela se coloque sobre la cuerda que sujeta el paño.



Detalle del rostro

La cabeza del Crucificado se gira e inclina ligeramente hacia a la derecha, en el mismo eje que el tronco de la imagen, apreciándose un acusado remarcamiento de los músculos del cuello en tensión. El rostro, de gran expresividad y dramatismo presenta unas facciones perfectamente dibujadas, nariz clásica, ojos entreabiertos con párpados ligeramente caídos, boca entreabierta mostrando cierta congoja y pronunciados pómulos. El tratamiento que da al cabello y a la barba son de clara inspiración mesina, como así se puede apreciar en los dos mechones de cabello que caen de modo paralelo sobre el hombro derecho y que recuerdan un poco a los grafismos de Juan de Mesa en el Nazareno del gran Poder.

La corona de espinas se encuentra tallada en el bloque craneal de la imagen, rodeando toda la cabeza y provocando toda una serie de heridas y hemorragias sobre sienes, nuca y frente. Dos espinas de la corona atraviesan la oreja y ceja izquierda al igual que hizo Juan de Mesa en algunas de sus iconografías.

El Santísimo Cristo de la Paz preside el altar mayor de la iglesia donde recibe culto, celebrándose cada año solemne quinario en su honor durante la cuaresma. Al final del mismo se realiza el tradicional Vía Crucis con la sagrada imagen por las calles del barrio.

Santísimo Cristo de la Séptima Palabra

Iconografía: Crucificado

Medida: 176 cm.

Técnica: madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 2014

Hermandad: Hermandad de las Siete Palabras

Sede Canónica: Basílica del Pilar (Zaragoza)



Santísimo Cristo de la Séptima Palabra

El Santísimo Cristo de la Séptima Palabra es un crucificado encargado al profesor Miñarro por la Hermandad de las Siete Palabras de Zaragoza con motivo de la celebración del 75 aniversario de la salida procesional de uno de sus misterios, siendo financiada dicha obra por la generosidad de un hermano de la corporación. Actualmente recibe culto en la Basílica del Pilar. La imagen que es de tamaño natural, realizada en madera de cedro y policromada al óleo, representa el momento en el que Cristo antes de morir en la cruz pronuncia su séptima palabra: “Padre en tus manos encomiendo mi espíritu”, según relata el evangelio de San Lucas.

La imagen en cuestión, guarda cierto parecido con el Santísimo Cristo de la Misericordia de la localidad malagueña de Cártama, a excepción del tratamiento del paño de pureza y el giro de la cabeza de la efigie.

Es un Cristo aún vivo con la cabeza erguida y girada levemente hacia la derecha, cubierta con una corona de espinas que tiene la particularidad de que en una de ellas ha colocado una gota que representa el llanto del Padre Eterno por la inminente muerte de su hijo. En el rostro utiliza los mismos recursos plásticos que en el crucificado de Cártama al simular las gotas de sudor junto a los consabidos regueros de sangre. Desde el punto de vista forense se advierten algunos cambios en el rostro, premonitorios de la muerte, como es elafilamiento de los rasgos provocados por la facies hipocrática, los ojos empiezan a perder el brillo y las córneas se vuelven opacas.

En esta imagen no sigue el modelo sindónico para la representación de las heridas y contusiones que sufrió Cristo durante su martirio, como las causadas durante la flagelación por el flagrum romano, tan solo mantiene en el rostro la tumefacción del pómulo derecho que sí está en la Sábana Santa pero sin provocar un edema importante. Igualmente no hay deformación en la nariz, ni desviación del tabique nasal. La imagen en general tiene menos puntos sangrantes que otras representaciones cristíferas que ha realizado. Las heridas del cuerpo están hechas en relieve para que tengan una representación forense creíble, esto es, que donde hay cortes profundos se vean los bordes de los mismos sin solución de continuidad, que son característicos de las heridas en vida y no post mortem.

El paño de pureza es de tipo cordífero y tripartito que parece agitarse con el viento y está resuelto en talla entrecortada zigzagueante creando efectos de claroscuro.

El cristo hace el apoyo de todo el cuerpo con la pierna derecha para incorporarse y elevar el cuerpo hacia arriba para evitar la compresión torácica y poder respirar. Como curiosidad, en las llagas de las rodillas y en la planta del pie, a modo de reliquia, depositó tierra de Jerusalén porque según cuenta, en los análisis realizados a la Sábana

Santa aparecen restos de un mineral que es el aragonito y que está presente en la composición de la tierra de aquella zona.

Santísimo Cristo de la Misericordia

Iconografía: Crucificado

Medida: 176 cm.

Técnica: madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 2015

Sede Canónica: Parroquia de San Isidro Labrador. Cártama (Málaga)



Santísimo Cristo de la Misericordia

El Santísimo Cristo de la Misericordia que el profesor Miñarro talló para la Parroquia de San Isidro Labrador de la localidad malagueña de Cártama, es una imagen cristífera y cuya representación iconográfica responde a un crucificado aún vivo por lo que no se han producido las alteraciones tanatológicas como son las manchas hipostáticas, plenitud mortal, relajación del muslo derecho o caída de los gemelos. Es un crucificado de tres clavos, de tamaño natural, realizado en madera de cedro y policromado al óleo.

La imagen tiene una apariencia esbelta y estilizada, con un logrado estudio anatómico, basado en las investigaciones y análisis que el escultor ha sacado de la Sábana Santa de Turín. Representa el momento en el que el Redentor pronuncia la primera palabra: Padre perdónalos porque no saben lo que hacen.

El rostro de Cristo es de un gran dramatismo, la cabeza aparece erguida y girada levemente hacia la izquierda. Bajo la corona de espinas que se encuentra superpuesta en la cabeza de la imagen, brotan regueros de sangre y como novedad el artista ha simulado con gran realismo las gotas de sudor. La nariz a diferencia de otras representaciones cristíferas aparece rota, la boca entreabierta y los pómulos marcados. Los músculos del cuello aparecen en tensión por la torsión del giro de la cabeza.

Sobre los hombros tiene dos llagas de la que sale gran cantidad de sangre. Los brazos están extendidos y en tensión por lo que se remarca de forma muy significativa lo que son músculos, tendones y venas. Los clavos de las manos, que no aparecen en las palmas, sino en las muñecas hacen que se contraigan los dedos de las manos de una manera crispada. La agonía de este Cristo se manifiesta en el tórax levantado en inspiración estertorosa lo que provoca un ligero hundimiento del abdomen y el remarcado de las costillas.

El paño de pureza, que es de tipo cordífero y de una sola pieza, aparece cruzado tapando la zona púbica anudándose a una moña a la altura de la cadera derecha dejando ver toda la anatomía de la pierna. El tratamiento del mismo lo resuelve con amplios volúmenes y ampulosos pliegues creando un efecto de claroscuro.

Las piernas, que aparecen en tensión, remarcan la musculatura de los gemelos, así como la curvatura de los arcos de los pies y la ligera extensión de los dedos por el efecto del clavo. Este crucificado está enclavado en una cruz cilíndrica de tipo arbóreo y que tiene como curiosidad que la tablilla o INRI que remata la cruz es una réplica de una reliquia que se conserva en Roma llamada “Titulus Crucis”.

Santísimo Cristo de la Redención

Iconografía: Cristo Muerto en la Cruz

Medida: 187 cm.

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 1987

Hermanidad: Muy Antigua y Venerable Archicofradía Sacramental de Nazarenos del
Santísimo Cristo de la Redención y Nuestra Señora de los Dolores

Sede Canónica: Parroquia de San Juan (Málaga)



Santísimo Cristo de la Redención

El crucificado que bajo la advocación del Santísimo Cristo de la Redención talló el profesor Miñarro para la Parroquia de San Juan de Málaga, fue el primero de esa iconografía pasionista que hizo estación de penitencia en una Semana Santa. Según palabras del propio escultor, de toda su obra es una de las que se siente más satisfecho y orgulloso. Esta imagen es una de las más populares de toda Málaga y su provincia.

En la reforma de los estatutos de la hermandad penitencial de la que es sagrado titular dicha efigie, se incorporó la advocación del Santísimo Cristo de la Redención, coincidiendo esta denominación con la declaración en 1984 como “Año Jubilar de la Redención” hecha por S.S. Juan Pablo II para conmemorar el MCML aniversario de la muerte y resurrección de Nuestro Señor Jesucristo. La denominación “Redención” justifica el sacrificio de la pasión del Salvador.

La imagen representa el momento en el que Jesús acaba de morir en la cruz. Tiene una morfología apolínea, apreciándose una lograda relación de tensiones, fuerzas, anatomía y proporción. El crucificado se inscribe en un triángulo formado por las extremidades y con los vértices situados en los lugares señalados por los clavos.

El crucificado presenta los característicos síntomas de relajación muscular post mortem. El tronco de la imagen es esbelto y estilizado, donde se puede observar un acusado modelado de las costillas y musculatura del abdomen. La llaga del costado, la resuelve Miñarro de un modo muy curioso, para dar una mayor sensación de naturalidad y verismo incrustó diminutas gotas de cristal transparente que simulaba el agua (plasma) mezclada con la sangre que brotó del cuerpo inerte del Salvador, al ser herido y traspasado por la lanza del centurión Longinos.

Las piernas, aparecen ligeramente flexionadas al sobreponer el pie derecho sobre el izquierdo por el clavo que los atraviesa. Los brazos se encuentran extendidos y alineados de forma paralela con la horizontal del patibulum, provocando un acusado ahuecamiento de las cavidades axilares.

El pecho, se halla levemente descolgado, presentando las mamas algo bajas. La hermosa cabeza del crucificado se inclina hacia el lado derecho para hundirse sobre el pecho.

El sudario sigue la tipología clásica sevillana. Es de tipo cordífero y consta de dos extremos colgantes de las caderas y abultamiento del paño de pureza en la zona púdica, algo bajo y con amplio vuelo hacia delante, que deja visible la región inguinal y desnuda la cadera izquierda, donde se dispone una moña. El tratamiento de la tela del paño presenta un modelado algo abrupto, dando a los pliegues unos conseguidos efectos de claroscuro.



Detalle del rostro

La distribución del cabello en la cabeza del crucificado es de una clara inspiración barroca, muy similar a las interpretaciones cristíferas de Juan de Mesa. Acompañando a la caída de la faz, un largo mechón de cabellos se esparce sobre el pecho, peinándose la otra mitad del cabello hacia atrás, dejando ver la oreja y los músculos del cuello en tensión.

La ausencia de corona de espinas permite ver con gran detallismo los menudos mechones de pelo, las hemorragias, las heridas y contusiones que rodean la frente. Las facciones del rostro carecen de dramatismo, dando paso al semblante del descanso y placidez de la muerte. El entrecejo y la nariz, muy afilados, contrastan con la distensión de las cejas, el gesto suspirante de la boca y el suave modelado de los párpados y ojos. Los pronunciados y salientes pómulos dan un perfil anguloso al rostro. La policromía de la imagen combina los tonos cetrinos de las carnes, con efectistas tonalidades púrpuras para las heridas, y azules verdosas para las livideces cadavéricas.

En Sevilla tenemos muchos y buenos ejemplos de la citada iconografía cristífera del siglo XVII, en donde el profesor Miñarro tiene su inspiración, como son por ejemplo: El

Santísimo Cristo de la Buena Muerte (Juan de Mesa y Velasco, 1620), El Santísimo Cristo del Calvario (Francisco de Ocampo, 1612), y El Santísimo Cristo de la Expiración (Francisco Antonio Ruiz Gijón, 1682).

Santísimo Cristo del Amor

Iconografía: Cristo muerto en la cruz

Medida: 175 cm.

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 1992

Hermandad: Real, Antigua y Excelentísima Cofradía del Santísimo Cristo del Amor,
María Santísima de la Caridad y San Juan Evangelista.

Sede Canónica: Capilla de Santiago. Marbella (Málaga)



Santísimo Cristo del Amor

La imagen que Miñarro talló para la Capilla de Santiago de Marbella, recibió la advocación del Santísimo Cristo del Amor, sintetizando de algún modo la más pura esencia de la espiritualidad cristiana, así Jesucristo, nuestro Salvador, acepta con resignación su trágico destino en la cruz por su amor a los hombres.

El Crucificado del Amor, representa a un Cristo muerto, fijado a la cruz con tres clavos, rematándose esta con el pergamino característico sobre el que figura la inscripción, tres cantoneras de plata repujada y dorada rematan los extremos del madero.

La imagen tiene un canon alargado y bastante estilizado, se aprecia el gran estudio anatómico que hace de la figura humana, en cuanto a tensiones, proporciones y

volúmenes escultóricos. La belleza corporal de la anatomía la pone en relación con la perfección espiritual del Salvador.

El cuerpo de la imagen muestra los primeros síntomas de rigidez cadavérica, como son los brazos estirados, la cabeza ligeramente inclinada hacia la parte derecha del pecho, ligera concavidad del abdomen y suave remarcamiento de las costillas para continuar con la rigidez de los miembros inferiores que se prolongan hasta los dedos de los pies que se encuentran ligeramente estirados.

El paño de pureza es ancho, cruzado y bastante simplificado, tan sólo se limita a cubrir desde el abdomen bajo hasta la parte superior de las piernas, con poco volumen y pliegues algo esquematizados, anudándose con una moña a la altura de la cadera derecha.

Las huellas de la Pasión, quedan relegadas a las típicas zonas anatómicas de la citada iconografía como es la frente, y las llagas del costado, manos, rodillas y pies. No es un Cristo excesivamente sangrante como otros que ha realizado el profesor Miñarro. El acertado uso de las policromías claras para la piel, verdosas para los hematomas y rojas para las heridas dan un aspecto de gran patetismo a la imagen.



Detalle del rostro

En el rostro de la imagen hay rasgos que nos manifiestan la muerte con toda claridad, como son los ojos cerrados y el plegamiento de los labios. Otro de los síntomas es la relajación general de todos los músculos del cuerpo que influyen sobre el rostro en la caída de la mandíbula. La faz del crucificado es de dulce y serena expresión, provocada por la placidez de la muerte. El rostro tiene unas facciones clásicas y elegantes, cejas perfectamente dibujadas, nariz recta, ojos almendrados, pómulos marcados y labios finos y carnosos. Los cabellos, de cierto barroquismo, enmarcan el rostro y la barba aparece detalladamente trabajada. Una corona de espinas rodea la cabeza, siendo rematada esta con tres potencias, que simbolizan de modo alegórico las tres facultades intelectivas y anímicas de Cristo para sobrellevar los padecimientos de la Pasión y que quedarían resumidos en la memoria, el entendimiento y la voluntad.

Santo Cristo de la Universidad

Iconografía: Cristo muerto en la cruz

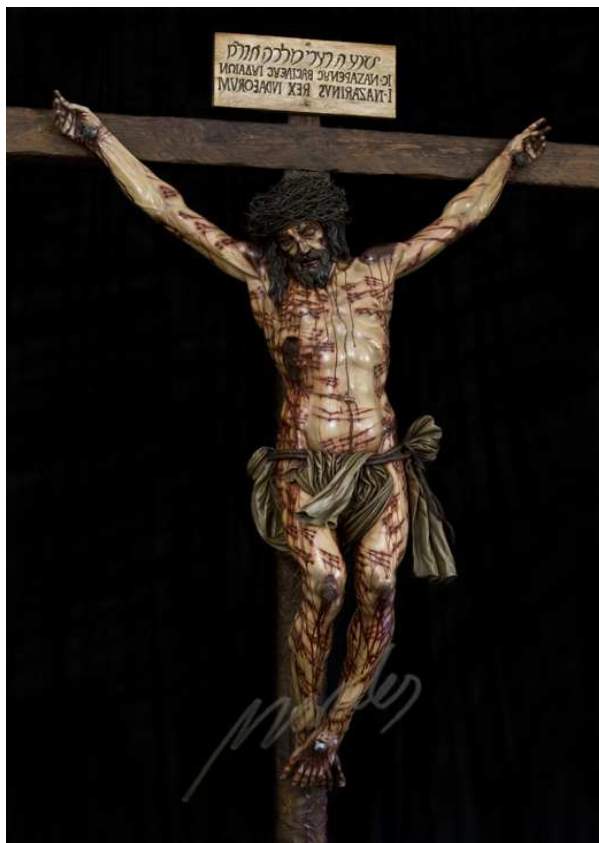
Medida: 180 cm.

Técnica: madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 2010

Hermanad: Hermandad del Santo Cristo de la Universidad, Nuestra Señora de la Presentación y Santo Tomás de Aquino

Sede Canónica: Iglesia del Juramento de San Rafael (Córdoba)



Santo Cristo de la Universidad

La imagen que bajo la advocación del Santo Cristo de la Universidad talló Juan Manuel Miñarro para la hermandad universitaria de Córdoba, fundada en 1989 por estudiantes y profesores, es un crucificado que representa el momento en el que Jesús acaba de morir en la cruz. Es la representación mas fidedigna del Hombre de la Sábana Santa, que la tradición cristiana identifica como Jesús de Nazaret y la primera reproducción literal del cuerpo que fue envuelto por el lienzo que se veneran en la catedral de Turín. Es una escultura-documento gracias al estudio científico y multidisciplinar de la reliquia, para la que se han utilizado reproducciones en tela y a tamaño natural en la hechura del crucificado, al que ha habido que reconstruir marcas y partes de anatomía que no se aprecian en la Síndone. En el contrato entre la cofradía y el escultor se decía que: “El rostro de la imagen de Cristo, muerto en la cruz, será de especial interés plástico, ya que debe mover a la devoción, y a la vez reflejar un profundo realismo traumático y tanatológico, según los estudios del Sudario de Oviedo y de la Sábana Santa de Turín”, buscando siempre la relación entre la razón y la fe. La imagen de un logrado estudio

anatómico y de clara tradición barroca se inscribe en una cruz, cilíndrica en el palo vertical, mientras que el patibulum o palo horizontal es cuadrangular como la que se conserva del madero del buen ladrón en la Basílica de la Santa Cruz de Jerusalén, en cuyas características se basa la que ha realizado Miñarro. Es un cristo de tres clavos, estando los brazos taladrados por las muñecas en lugar de las palmas de las manos como viene siendo habitual en este tipo de representaciones, mientras que el tercero atraviesa los pies que se encuentran cruzados en forma de aspa. Una tablilla que se encuentra en la parte superior del madero recoge la inscripción “Jesús Nazareno Rey de los Judíos” escrito en griego, latín y arameo con la particularidad de que su lectura se hace de derecha a izquierda.

La imagen está basada en los diferentes modelos anatómicos sobre los que ha estudiado el escultor, destacando aspectos como el comportamiento de los ligamentos y la caída del cuerpo al morir. Por ello la cabeza del crucificado aparece hundida entre los hombros e inclinada hacia la izquierda y el cuerpo despegado del madero con las rodillas flexionadas sobreponiendo el pie derecho sobre el izquierdo y todo el peso del cuerpo yendo hacia estos. Los brazos aparecen extendidos provocando un acusado ahuecamiento de las cavidades axilares. La impresión es de transparencia en la parte superior y más oscura en la inferior por el efecto de la bajada de la sangre en un cuerpo que estuvo unas horas crucificado.

En la anatomía del crucificado se pueden observar las consecuencias del suplicio como son la llaga del costado de la que emana abundante sangre, las huellas de los ciento veinte latigazos provocados por el *flagrum taxillatum*, las rodillas desgarradas y el vientre inflamado debido a la muerte por asfixia, todo ello a partir de los datos forenses de los que dispone. Con el uso de una estudiada policromía recrea con gran verismo el color cetrino de las carnes, las tonalidades púrpuras de heridas y fluidos sanguíneos, las gamas amarillentas del suero y los azules-verdosos de los edemas cadavéricos. Para dar un mayor realismo y dimensión a las heridas incorpora el uso de nuevos materiales como el látex y el metacrilato líquido para recrear la viscosidad de la sangre, los coágulos y los líquidos serosos.

El sudario que cubre el cuerpo es de tipo cordífero y consta de dos extremos colgantes en las caderas y uno central que tapa la zona púdica, algo bajo y con amplio vuelo hacia delante y que deja visible la zona inguinal desnudando la cadera derecha donde se dispone una moña. El tratamiento del paño de pureza presenta un modelado algo abrupto, dando a los pliegues conseguidos efectos de claroscuro.



Detalle del rostro

La distribución del cabello de la imagen es con raya central que lo divide en dos partes, una cae sobre el pecho, mientras que la otra se peina hacia atrás dejando ver la oreja y los músculos del cuello en tensión. Tiene bigote y barba bífida. La cabeza aparece cubierta con un casco de espinas, realizada con ramas de azofaifo, en lugar de la tradicional corona, ya que parece ser que fue así como realmente fue coronado. Una serie de puntas ganchudas del casco se clavan en la frente y la nuca provocando fuertes hemorragias, reflejando treinta y seis puntos sangrantes. El rostro aparece hinchado, los ojos cerrados, la nariz rota y ligeramente desviada hacia un lado y sangre en la boca que aparece entreabierta mostrando los dientes superiores.

La imagen del Santo Cristo de la Universidad fue bendecida el día trece de marzo del año 2010 en la iglesia de San Pedro de Alcántara por el arzobispo de Sevilla y administrador apostólico de la diócesis de Córdoba, monseñor Juan José Asenjo Pelegrina.

Este crucificado está basado en las características antropométricas del hombre de la Sábana Santa de Turín, siendo el crucificado más sindónico de los que ha realizado, en el que no solo ha interpretado sino que ha verificado tridimensionalmente al hombre de la Síndone. Miñarro ha representado con gran rigor tanatológico, científico, histórico y artístico la crudeza de la escena muy alejada de las idealizadas representaciones iconográficas del barroco. Esta imagen es el resultado de las investigaciones llevadas a cabo por Juan Manuel Miñarro en el proyecto conocido como “El hombre de la Sábana Santa” que tiene en la localidad cordobesa de Cabra y en la Fundación Aguilar y Eslava uno de sus principales referentes. Actualmente Miñarro es miembro del equipo de investigación del Centro Español de Sindonología. No obstante, tras la realización de esta obra, Miraño tuvo diversas propuestas para realizar más tallas de Crucificados con esta iconografía, pero las rechazó todas, afirmando que nunca volvería a hacer una imagen igual.

Santo Cristo Yacente

Iconografía: Cristo Yacente

Medida: 185 cm.

Técnica: Caobilla del Brasil ensamblada y ahuecada

Fecha: 1995

Hermanad: Antigua y Fervorosa Hermanad y Cofradía de Nazarenos del Triunfo de la Santa Cruz sobre la Muerte, Santo Entierro y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo y Nuestra Señora de la Soledad

Sede Canónica: Parroquia de Santa María Magdalena. Dos Hermanas (Sevilla)



Santísimo Cristo yacente

En la Palestina de los tiempos de Cristo, los cadáveres eran enterrados al poco tiempo de morir y el funeral se celebraba a las pocas horas. El difunto era lavado con perfumes, se ungía con mirra y áloe y se vestía con sus ropas más lujosas. Seguidamente se amortajaba el cuerpo con varias telas, una para la cara, otra para las manos, otra para los pies, y otra sábana de mayor tamaño para cubrir todo el cuerpo. Mientras los pobres eran sepultados en fosas comunes, los ricos tenían lujosas tumbas excavadas en la roca, cuya entrada quedaba sellada por medio de una gran piedra rodante, que impedía la profanación del espacio funerario.

El cadáver de Jesús fue depositado sobre el suelo con los brazos extendidos y rígidos. Lo limpiaron cuidadosamente, quitándole los coágulos de sangre que se habían formado por todas las partes de su cuerpo: cuello, cara, frente, espalda, tórax, muslos y piernas. El polvo acumulado durante su camino hacia el Calvario, unido a la sangre y al sudor, lo hicieron irreconocible. Todo el cuerpo de Jesús fue lavado y aseado detalladamente. Una vez lavado, lograron que los rígidos brazos fueran cruzados y puestos sobre el pubis (como así lo refleja la imagen de la Sábana Santa de Turín). Finalmente el cuerpo fue envuelto en la mortaja, empezando por los pies y ciñendo con fuerza las bandas. Cuando lo hubieron cubierto hasta los hombros fue expuesto a los presentes para que lo pudiesen contemplar por última vez.

Jesús fue pobre hasta su muerte. No sólo murió desnudo, sino que tuvieron que comprarle la mortaja y el sepulcro. José de Arimatea y Nicodemo fueron los encargados de enterrar al Señor con toda la dignidad que pudieron. El Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo, se contempla en la decimocuarta y última estación del Vía Crucis.

La imagen del Cristo Yacente que realizó Juan Manuel Miñarro para la Hermandad del Santo Entierro de la localidad sevillana de Dos Hermanas, fue el primer simulacro que hizo sobre la citada iconografía pasionista. Dicha efigie, vino a sustituir a otra anterior de serie, realizada en pasta de madera y de nulo mérito artístico, adquirida en la localidad gerundense de Olot. La primitiva imagen que poseía la hermandad tuvo que ser sustituida debido a los grandes desperfectos que sufrió con motivo de un accidente.

Esta iconografía siempre se representa del mismo modo. Jesús aparece con el cuerpo erguido, en posición de decúbito supino, reposando la cabeza sobre un almohadón. Las piernas aparecen en disposición paralela respecto al tronco y ligeramente flexionadas. Los brazos desplomados, igualmente se disponen paralelos con respecto al cuerpo, pero con la particularidad de que el brazo derecho se desplaza ligeramente hacia el sudario, reposando la mano sobre este.

La imagen del Yacente, tiene cierta influencia de la Escuela Castellana, concretamente del escultor Gregorio Fernández, de quien el profesor Miñarro es un gran admirador. La talla la realiza con carácter exento o de bulto redondo, a diferencia del modelo castellano que viene a ser un relieve dirigido al espectador.

Es una obra de cuidada anatomía, donde combina la belleza del desnudo con el reflejo del dolor y el sufrimiento. Tiene una fisonomía alargada y estilizada, aunque con un aspecto robusto y fuerte. Se puede apreciar la consulta que se hace del natural al representar los aspectos tanatológicos del cadáver. La imagen presenta la característica rigidez cadavérica, provocada por el rigor mortis del momento post mortem, esto se refleja en el tórax abultado con un ligero hundimiento del abdomen, y una acusada

rigidez del tronco, brazos y piernas, sobre todo la derecha, que aparece arqueada y algo levantada como consecuencia de este fenómeno.



Detalle del torso y rostro

La disposición asimétrica del sudario, que se encuentra sujeto con una cuerda a las caderas desnuda la pierna izquierda pudiéndose admirar su cuidada y bella anatomía, a la usanza de los modelos castellanos de Gregorio Fernández.

El rostro del Yacente, recuerda a la producción del artista castellano, tanto desde el punto de vista estilístico como iconográfico. La cara presenta unos rasgos afilados, donde se plasma la laxitud de la muerte, y se manifiesta principalmente en los ojos casi cerrados y boca entreabierta donde se pueden ver los dientes y la lengua ligeramente proyectada hacia fuera. Tanto el cabello como la barba, tienen gran movimiento y volumen, aparte de un gran barroquismo en su talla.

Dentro de la iconografía procesional sevillana, existe un Yacente que recoge este episodio de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, y que es considerada como una de las mejores obras de imaginería del siglo XVII, obra de Juan de Mesa y Velasco. Dicha

imagen es la titular de la Hermandad del Santo Entierro, que tiene su sede canónica en la Iglesia de San Gregorio, perteneciente a la Orden Mercedaria.

Santo Cristo de la Veracruz

Iconografía: Cristo Yacente

Medida: 183 cm.

Técnica: Cedrela policromada al óleo

Fecha: 2002

Hermanad: Venerable Hermandad del Santo Cristo de la Vera Cruz, Santo Entierro y Nuestra Señora de los Dolores.

Sede Canónica: Parroquia de la Asunción. Almogía (Málaga)



Cristo de la Vera Cruz

El Cristo Yacente que bajo la advocación de la Vera Cruz realizó Miñarro para la Hermandad del Santo Entierro de la localidad malagueña de Almogía, fue la segunda versión que hizo sobre la citada iconografía pasionista.

Esta imagen tiene especial importancia, ya que es el resultado de sus investigaciones junto con el Instituto de Sindonología sobre la Sábana Santa de Turín, a través de la cual ha recreado de una manera fidedigna cómo pudieron ser las formas, fisonomía y estigmas de Jesucristo.

El imaginero ha introducido algunas variantes entre el Yacente de Dos Hermanas y el de Almogía, quizás para evitar un modelo repetitivo entre ambas iconografías y conseguir así cierta singularidad que hagan diferente a cada imagen. Mientras el Yacente de Almogía mantiene su brazo derecho rígido y paralelo al tronco del cuerpo, el de Dos Hermanas lo desplaza hacia el sudario, colocando su mano sobre este. El sudario también muestra diferencias, mientras el Yacente de Almogía deja desnuda la anatomía de la pierna derecha por el anudamiento del sudario en esa cadera, en el de Dos Hermanas es la pierna izquierda la que queda desnuda al anudarse en esa parte el sudario.

El Yacente es una imagen de tamaño natural y se encuentra en posición de decúbito supino. Tiene un logrado estudio anatómico que se manifiesta a través de la composición y volúmenes escultóricos. En la imagen se puede observar el verismo con el que capta la realidad tanatológica del cadáver como son los signos de la rigidez cadavérica. El brazo izquierdo, aparece en una curiosa postura, apoyado sobre el abdomen y con un ligero cierre de la mano al estar los dedos ligeramente flexionados como consecuencia del rigor mortis, pronunciado arqueamiento de las piernas, ligero hundimiento del abdomen y acusado modelado de las costillas y el esternón. La interpretación que hace de las heridas son muy realistas, siendo tomadas de las que aparecen impresas en la Síndone y recreadas en la imagen con gran verismo. Las lesiones provocadas por el flagrum romano quedan magníficamente reflejadas por toda la anatomía, al quedar agrupadas las heridas de tres en tres, por las tres bolas rematadas con púas que colgaban de cada una de las tres cuerdas del látigo.

La policromía adquiere un gran protagonismo en esta obra, ya que va a ser la responsable de la intensidad emocional y el impacto dramático de la obra. Utiliza las carnaciones tostadas, algo más cetrinas en determinadas zonas, permitiendo un acusado contraste con el rojo de la sangre y los tonos intermedios para simular las livideces cadavéricas y hematomas corporales.



Detalle del rostro

En la interpretación del rostro y la cabeza, se puede ver la influencia de la imaginería castellana, concretamente de Gregorio Fernández. El rostro aparece con los ojos entreabiertos y la boca jadeante donde se puede ver la dentadura y la lengua que proyecta hacia delante. La faz se enmarca en una cabellera con raya central que divide a esta en dos mitades y barba bífida de logrado modelado.

Dada la importancia de esta imagen, por ser el primer simulacro en el cual recreó las huellas de la Pasión del Señor, según el estudio practicado a la Sábana Santa, paso seguidamente a reproducir el informe técnico, artístico, iconográfico y científico sobre la hechura de la imagen, facilitado por el escultor.

El Santísimo Cristo de la Vera Cruz, es una escultura de bulto redondo, totalmente anatomizada. La madera utilizada ha sido una especie de cedro, conocida como cedrela. Se trata de una madera tropical del grupo de las angiospermas. El embón se ha construido con ensambles de superposición y yuxtaposición al hilo, dejando una vía de abordaje para su posterior ahuecado. La técnica de talla ha sido mixta, consistente en técnicas de puesta de puntos por ampliación y técnicas de talla directa. Por lo tanto se parte de un modelo previo de pequeño formato. En él mismo se analiza con rigor la composición, las proporciones y la morfología, dejando para la pieza a tamaño natural el análisis de las formas. La estatura resultante de la imagen es de 183 m

Con esta escultura lo que se ha perseguido, como principal objetivo es la representación de Jesús muerto y martirizado, con un realismo que resultase a la vez naturalista e historicista. Para ello se han estudiado hasta los más mínimos detalles. Entre otras cosas hay que destacar la implantación de ojos de cristal y dientes tallados en marfil. Algunas heridas y hemorragias se han representado con técnica de realce, y siempre se han tenido muy presentes los datos científicos extraídos de la Sábana Santa de Turín. Ésta ha sido la principal fuente de datos e información.

La policromía se ha realizado al óleo con la técnica del pulimento. La pátina aplicada ha sido magra, por razones de estabilidad ante la oxidación. Para las veladuras que

conforman los detalles de las heridas, hematomas, equimosis y representación de las hemorragias, se han tenido muy presentes los estudios de la medicina legal realizados sobre la Sábana Santa de Turín, así como otros estudios de medicina forense, lo que ha determinado la representación de diferentes signos de rigidez cadavérica y otros signos de la muerte tales como, las hipóstasis, la deshidratación y las facies hipocrática.

Con respecto a los signos de rigidez cadavérica puede contemplarse el ligero estrabismo convergente de los glóbulos oculares, la rigidez del brazo izquierdo, de la rodilla derecha y de los músculos torácicos. Como signos de muerte, se ha representado en el ojo derecho la opacidad de la córnea y la mancha de Larcher, magistralmente descrita por Juan Delgado Roig.

Uno de los principales detalles, fruto de las fuentes consultadas relacionadas con la Sábana Santa, han sido las representaciones de las heridas provocadas por la flagelación. Se ha representado en la piel de la imagen las huellas de *fragellum taxillatum*, reproduciendo sólo una parte de los 120 golpes ternarios que se aprecian en la Síndone. Así mismo y con igual rigor se han representado las heridas de los clavos y de la lanza romana. La situación de la herida de las manos corresponde a la zona del carpo, exactamente por el punto de Destot (espacio entre el hueso semilunar y hueso grande), al pasar el clavo por este espacio dañaría el nervio mediano. Por ese motivo el dedo pulgar de la mano izquierda se encuentra retraído. Todo ello siempre según los estudios de la medicina legal.

La herida del costado ha sido provocada por la Lancea romana, con una hoja ovalada de cuatro centímetros de longitud. La hemorragia es la típica de una herida post mortem, el plasma separado de la masa sanguínea. Así mismo se ha representado un líquido amarillento proveniente de la pleura, tal vez fue la salida de este fluido lo que San Juan interpretó como el agua.

En esta obra se ha buscado el equilibrio entre la realidad tanatológica e histórica que se deduce del lienzo de Turín, y la necesaria interpretación artística. Solo se ha querido dar unas pinceladas de historicismo y de rigor científico que no tiene por que estar reñido

con el arte y la estética imaginera. La composición de la imagen ha sido totalmente libre, no se ha seguido iconográficamente la posición que tiene el cuerpo del hombre de la Síndone. La objetividad absoluta será motivo de un proyecto que está en marcha y que pronto verá la luz. El profesor Miñarro tiene la necesidad como escultor, imaginero y científico, de mostrar la imagen del Hombre de la Sábana Santa, en su cruda realidad, como ya la han demostrado desde otras áreas del conocimiento una innumerable lista de científicos de todo el mundo, de todos los credos y de las más variadas disciplinas y convicciones.

Santísimo Cristo Yacente

Iconografía: Cristo Yacente

Medida: 178 cm.

Técnica: madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 2015

Sede Canónica: Parroquia de la Purísima Concepción. Fuente Palmera (Córdoba)



Cristo Yacente

La iconografía de Cristo Yacente es sin duda uno de los pasajes de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo con más connotaciones dentro de nuestra Semana Santa. No hay información directa en los evangelios que describa a Cristo en su sepulcro, sin embargo si la hay a la hora de indicar donde fue depositado tras su muerte: “Y lo puso en su sepulcro nuevo, que había labrado en la peña; y después de hacer rodar una gran peña, se fue” (Mateo. 27,60). También se hace referencia a los preparativos para su embalsamamiento, todo con extrema prisa para cumplir con los ritos festivos de aquella época.

Aunque esta iconografía tal y como hoy la conocemos no aparece hasta el siglo XVI, sus orígenes parten de las advocaciones que hacían referencia a la Piedad y el Desenclavo, también toma parte del misticismo surgido con la contrarreforma y el Concilio de Trento, y por supuesto de la Orden Franciscana que custodiaba el Santo Sepulcro de Jerusalén.

En la Escuela Castellana de siglo XVII, es donde la representación del Cristo Yacente encuentra su esplendor de la mano de Gregorio Fernández, convergiendo con la Escuela Andaluza en un punto importante: en ambos casos se toma como referencia la Sábana Santa de Turín. Los siglos XVIII y XIX son un intento reiterativo de representar ambas escuelas, aportando el amaneramiento del siglo XVIII y el naturalismo y acentuación de los rasgos de la muerte del XIX. El siglo XX ha seguido los motivos imagineros del barroco, mezclando incluso las técnicas de ambas escuelas habiendo llegado a su máximo esplendor en la obra realizada por el profesor Juan Manuel Miñarro donde se

ha centrado con todo tipo de medios tecnológicos, científicos y médicos en la Sábana Santa.

El Cristo Yacente de la localidad cordobesa de Fuente Palmera, basado en los estudios anatómicos y forenses de la Sábana Santa de Turín, aparece en posición horizontal decúbito supino, con las piernas paralelas ligeramente flexionadas y con las manos cruzadas sobre el abdomen en forma de aspa. El rostro de Cristo aparece totalmente desfigurado por las contusiones y golpes recibidos durante el martirio, entre la frente y la nuca aparecen reflejados los 36 puntos sangrantes provocados por la corona de espinas. El ojo izquierdo aparece hinchado y amoratado con respecto al derecho, las mejillas descarnadas y la nariz rota. En los labios se observan signos de desecación cadavérica como es el tono negruzco acardenalado de los mismos. Se percibe un ciertoafilamiento de los rasgos faciales provocados por el facie hipocrático como consecuencia de la muerte. En toda la anatomía del cuerpo se reflejan los 120 latigazos que fueron asestados a Jesús con el *flagrum taxillatum*.

La zona del tórax aparece abultada con un ligero hundimiento del abdomen, presentando cortes y desgarros de la piel, provocados por los latigazos.

En las piernas aparecen las llagas de las rodillas, con los bordes de la piel ligeramente levantada como consecuencia de las caídas que sufrió Jesús camino del Monte Calvario. Los pies presentan los agujeros de los clavos con acusada extensión de los dedos propiciados por el inicio del rigor mortis.

En las manos aparecen los agujeros de los clavos por donde fue sujetado al madero, y que no aparecen en la palma de las mismas como viene siendo tradicional, sino en las muñecas que es por donde realmente se hizo.

La policromía utilizada para la recreación del aspecto tanatológico del cadáver es de tonalidad verdosa y amarillenta, con terminación mate. Es una obra de gran patetismo concebida bajo un marcado cariz devocional para conseguir la conmoción del espectador. Dentro del realismo en este tipo de iconografía, algunos escultores optan

según su estilo por ofrecer una versión serena y dulcificada o bien seca y descarnada del cadáver de Jesús.

Nuestro Señor Resucitado

Iconografía: Cristo Resucitado

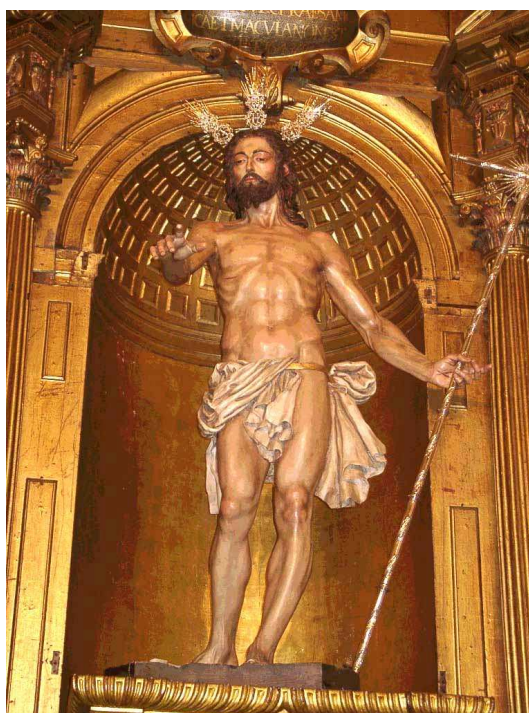
Medida: 187 cm.

Técnica: Madera de tilo policromada al óleo

Fecha: 1988

Hermanad: Real e Ilustre Hermandad de Nuestro Señor Resucitado y María Santísima
Reina de Nuestra Alegría.

Sede Canónica: Parroquia de Santa Marina de Aguas Santas. (Córdoba)



Cristo Resucitado

La Resurrección de Jesucristo fue el mayor de todos los milagros y la máxima prueba de su misión divina en la tierra. Como dice San Pablo, sin su resurrección nuestra fe sería vana. Este hecho, fue la señal que el mismo Cristo prometió como prueba de su misión en el mundo, volviendo a la vida al tercer día después de su muerte. Así los sacerdotes y fariseos, comprendieron la importancia de esa promesa y por eso tomaron precauciones de sellar la tumba y custodiarla con soldados para evitar la posibilidad de un fraude respecto al citado milagro.

La Resurrección no fue un retorno aparente, o una mera alucinación de los apóstoles, sino que Cristo reasumió su cuerpo humano, siendo un hecho histórico presenciado por numerosos testigos. Aquellos que los evangelios citan como que vieron a Cristo Resucitado, incluyen a María Magdalena, a María de Cleofás, a María Salomé y a San Pablo entre otros. Los apóstoles dieron testimonio constante de ella, y de hecho la consideraron como la base de toda su predicación. No solamente es el fundamento de

nuestra fe, sino que es también la promesa y ejemplo de nuestra propia resurrección. La fiesta de la Resurrección se celebra el Domingo de Pascua.

La escena representa el momento en el que Cristo sale del sepulcro como vencedor sobre la muerte. Aparece en posición frontal respecto al espectador, manteniendo un original equilibrio al descansar el peso de la imagen sobre la pierna derecha que aparece en tensión, respecto a la izquierda que aparece ligeramente curvada en ademán de reposo. El brazo derecho lo eleva en actitud de bendecir, adoptando un elegante contraposto, mientras que con el izquierdo, ligeramente descendido sujeta una cruz que representa el triunfo de la vida sobre la muerte. Cristo aparece desnudo, tan sólo tapado por el paño de pureza de tipo cordífero y anudado en la cadera izquierda con una moña. Un doblez del sudario en la zona central tapa la parte púdica. Es un sudario de amplio vuelo, con abundancia de pliegues y con conseguidos efectos de claroscuros. La imagen presenta un buen estudio anatómico, estilizada y de canon apolíneo aunque algo blanda de modelado, exceptuando la parte del esternón y las costillas que aparecen algo mas marcadas. Es una imagen que carece de sangre, llagas, y heridas, al tratarse de un cuerpo glorioso.



Detalle del rostro

El semblante del rostro muestra una gran placidez espiritual, que el momento de la Resurrección conlleva. Los rasgos son suaves y de gran clasicismo. Tres potencias rematan la cabeza de la imagen.

Dentro de la citada iconografía, se pueden citar dos representativas efigies sevillanas que recrean el mismo tema y son el Cristo Resucitado de la Hermandad de la Resurrección, obra de estilo neobarroco de Francisco Buiza Fernández (1973) y el Cristo Resucitado perteneciente a la Parroquia de Santa María Magdalena, obra de estilo manierista de Jerónimo Hernández de Estrada (1582).

Misterio de Cristo Rey

Iconografía: Sagrada Entrada en Jerusalén

Medida: Cristo sobre asno (200 cm.), San Juan (175 cm.), San Pedro (175 cm.), Santiago (175 cm.), mujer hebrea con niño (165 cm.), anciano (170 cm.), niño (150 cm.)

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo

Fecha: Cristo sobre asno, San Juan y niño (1994), anciano y mujer con niño (1995), San Pedro y Santiago (1996).

Hermandad: Venerable Hermandad Sacramental y Cofradía Lasaliana de Cristo Rey en su Triunfal Entrada en Jerusalén y María Santísima de la Estrella.

Sede Canónica: Parroquia de San Francisco de Asís. San Fernando (Cádiz)



Sagrada Entrada en Jerusalén

“Cuando, próximos ya a Jerusalén, llegaron a Betfagé, junto al Monte de los Olivos, envió Jesús a dos discípulos, diciéndoles: Id a la aldea que está enfrente, y luego encontraréis una borrica atada, y con ella el pollino; soltadlos y traédme los, y si algo os dijeren, diréis: El Señor los necesita, y al instante los dejarán. Esto sucedió para que se cumpliera lo dicho por el profeta: “Decid a la hija de Sión: He aquí que tu rey viene a ti, manso y montado sobre un asno, sobre un pollino hijo de una bestia de carga”. Fueron los discípulos e hicieron como les había mandado Jesús; y trajeron la borrica y el pollino, y pusieron sobre ellos los mantos, y encima de ellos montó Jesús. Los más de entre la turba desplegaban sus mantos por el camino, mientras que otros, cortando ramas de árboles, los extendían por la calzada. La multitud que le precedía y la que le seguía gritaba diciendo: “¡Hosanna al Hijo de David! ¡Bendito el que viene en nombre del Señor! ¡Hosanna en las alturas!”. Y cuando entró en Jerusalén, toda la ciudad se conmovió y decía: ¿Quién es éste? Y la muchedumbre respondía: Este es Jesús el profeta, el de Nazaret de Galilea”. (Mateo 21, 1-11)

La iconografía de la Sagrada Entrada en Jerusalén se representa por primera vez en el siglo IV, en los sarcófagos de las catacumbas romanas. Durante la época medieval

aparece fundamentalmente en las vidrieras y ornamentación escultórica de las catedrales góticas. Decayó en los últimos momentos del Renacimiento, para resurgir nuevamente en el Barroco, manteniéndose en auge hasta nuestros días.

La Sagrada Entrada en Jerusalén que el escultor realizó para la localidad gaditana de San Fernando, responde a la iconografía tradicional que el cristianismo ha venido representando sobre el citado pasaje evangélico. Su puesta en escena es muy respetuosa con los relatos de San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan que hablan de este episodio.

El misterio recoge el momento en el que Jesús viene de Betania a Jerusalén y los habitantes de la ciudad salen a recibirle entonando el Hosanna proclamándole como descendiente o Hijo de David.

El cortejo de la Sagrada Entrada en Jerusalén, se centra en la imagen de Jesús que montado sobre un asno y precedido por San Pedro que tira de las riendas del pollino, es escoltado por San Juan Evangelista y Santiago, completándose el conjunto con otros personajes del pueblo hebreo como son un anciano que se apoya sobre un bastón, un niño que camina junto al Maestro y una mujer hebrea que lleva a su hijo en los brazos y que se encuentra en actitud de mostrárselo al Señor. La escena alegre y festiva tiene una actitud dinámica y de marcha, que gravita y avanza entorno a Jesús, seguido a pie por los discípulos y aclamado por los habitantes de Jerusalén.



Detalle del Misterio

La alusión paisajística de la escena se consigue con las palmas que portan San Juan Evangelista y Santiago o la rama de olivo que lleva el niño en su mano. De ahí surge el llamado domingo de ramos, festividad del domingo anterior a la Pascua, en que se conmemora la entrada mesiánica de Jesús en Jerusalén.

Todas las imágenes del misterio están dotadas de un gran verismo, donde se puede comprobar que son auténticos retratos tomados del natural, como es el caso del anciano, o el niño que camina junto al asno.

Misterio de Nuestro Padre Jesús de las Penas

Iconografía: La oración en el huerto

Medida: Cristo (155 cm.) San Juan, San Pedro y Santiago (110 cm.)

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo

Fecha: Cristo (1987) Apóstoles (1988)

Hermandad: Real Hermandad de Nuestro Padre Jesús de las Penas y de la Oración en el Huerto y Antigua Cofradía de Nazarenos del Santísimo Rosario de Nuestra Señora de la Aurora, Señor San Sebastián y Benditas Animas del Purgatorio.

Sede Canónica: Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Cabra (Córdoba)



Misterio de la Oración en el Huerto

“Entonces vino Jesús con ellos a un lugar llamado Getsemaní y les dijo: Sentaos aquí mientras yo voy a orar. Y tomando a Pedro y a los dos hijos de Zebedeo, comenzó a entristecerse y angustiarse. Entonces les dijo: Triste está mi alma hasta la muerte; quedaos aquí y velad conmigo. Y adelantándose un poco, se postró sobre su rostro, orando y diciendo: Padre mío, si es posible, pase de mí este cáliz; sin embargo, no se haga como yo quiero, sino como quieres tú. Y viniendo a los discípulos, los encontró dormidos, y dijo a Pedro: ¿De modo que no habéis podido velar conmigo una hora? Velad y orad para que no accedáis a la tentación; el espíritu está pronto, pero la carne es flaca. De nuevo, por segunda vez, fue a orar, diciendo: Padre mío, si esto no puede pasar sin que yo lo beba, hágase tu voluntad. Y volviendo otra vez, los encontró dormidos; tenían los ojos cargados. Dejándolos, de nuevo se fue a orar por tercera vez, diciendo aún las mismas palabras. Luego vino a los discípulos y les dijo: Dormid ya y descansad, que ya se acerca la hora y el Hijo del hombre va a ser entregado en manos de los pecadores. Levantaos, vamos; ya llega el que va a entregarme.” (San Mateo 26, 36-46)

Al finalizar la Santa Cena, Jesucristo, acompañado por sus discípulos, se retiró al monte de los olivos para orar. Allí tomó a Pedro, Santiago el Mayor y Juan. Entonces tuvo lugar la agonía de Getsemaní, que era un huerto más allá del torrente Cedrón, en las afueras de Jerusalén. Era el lugar de retiro predilecto del Señor, lo que hace suponer a muchos que el dueño era amigo o discípulo de Cristo. Fue en ese huerto donde oró la noche anterior a su muerte, donde sudó sangre (hematidrosis) y donde fue arrestado. Según la tradición, un grupo de ocho olivos muy viejos que algunos piensan estaban allí en tiempo de Cristo, señalan el lugar.

El misterio de la Oración en el Huerto realizado para la localidad cordobesa de Cabra, recoge el citado pasaje evangélico, en el cual, mientras Jesús está orando, los apóstoles se encuentran dormidos, por el cansancio producido por una intensa jornada junto al Maestro.

En este conjunto, el escultor hace una versión o interpretación del misterio sevillano del mismo nombre, perteneciente a la Hermandad de Montesión, que recoge dicha escena. La escenografía del misterio representa en primer plano a Jesús de rodillas, con la mirada baja y con las manos abiertas en actitud orante dirigiéndose al Padre Eterno. La imagen refleja la tensión espiritual entre la doble naturaleza de Jesús, mientras la humana se resistía al sufrimiento, la divina le daba fuerzas.



Jesús de las Penas

Tras la imagen del Señor y en un segundo plano, aparecen recostados los tres apóstoles durmiendo bajo un olivo que va rematando el misterio. Las posturas de los mismos están muy estudiadas en cuanto a su disposición, mientras San Juan aparece casi tumbado con los brazos abiertos, San Pedro y Santiago aparecen durmiendo sentados y apoyando la cabeza sobre la mano. En los apóstoles se puede ver una alusión a las tres edades del hombre, así San Juan representa la juventud, Santiago la madurez y San Pedro la senectud.

Misterio de Nuestro Padre Jesús Cautivo ante Pilatos

Iconografía: Jesús Cautivo ante Pilato

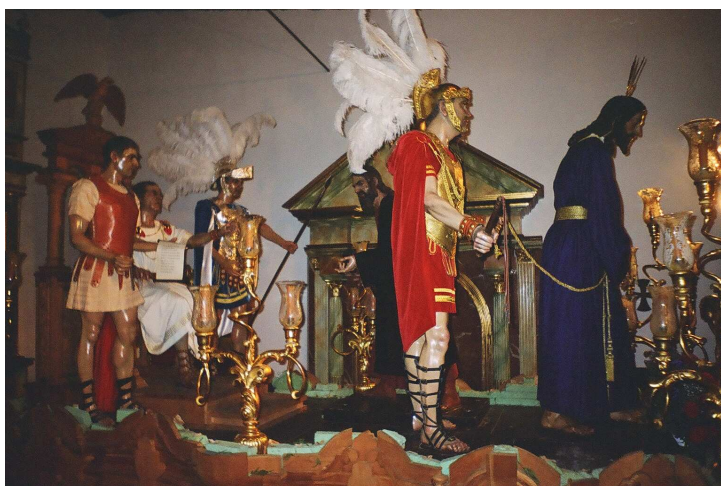
Medida: **Cristo** (185 cm.), **Pilato** (151 cm.), **Sanedrita** (162 cm.), **Romanos** (175 cm.),
Escriba (173 cm.)

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo

Fecha: Cristo (1987), Pilato (1998), Sanedrita (1998), Romano (2003), Romano (2006),
Escriba (2004)

Hermandad: Antigua y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo
Cristo de la Vera-Cruz, Nuestro Padre Jesús Cautivo ante Pilatos y María
Santísima de los Remedios.

Sede Canónica: Capilla de San Sebastián. Los Palacios (Sevilla)



Nuestro Padre Jesús ante Pilatos

“Tomó entonces Pilato a Jesús y mandó azotarle. Y los soldados, tejiendo una corona de espinas, se la pusieron en la cabeza, le vistieron un manto de púrpura y, acercándose a El, le decían: ¡Salve rey de los judíos!; y le daban de bofetadas. Otra vez salió fuera Pilato y les dijo: Aquí os lo traigo para que veáis que no hallo en El ningún crimen. Salió, pues, Jesús fuera con la corona de espinas y el manto de púrpura, y Pilato les dijo: Ahí tenéis al hombre. Cuando le vieron los príncipes de los sacerdotes y sus servidores, gritaron, diciendo: ¡crucifícale, crucifícale! Díjoles Pilato: Tomadlo vosotros y crucificadle, pues yo no hallo delito en El. Respondieron los judíos: Nosotros tenemos una ley, y, según la ley, debe morir, porque se ha hecho Hijo de Dios”. (San Juan 19, 1-7)

En septiembre del año 1987 la junta de gobierno de la hermandad encargó a Juan Manuel Miñarro la imagen de Nuestro Padre Jesús Cautivo, cuyos trabajos de ejecución concluyeron el 3 de marzo de 1988. La efigie fue encargada en un primer momento para recibir culto en su altar, aunque con los años se decidió sacarla en procesión. Es una

talla de cuerpo anatomizado que representa a Jesús maniatado tras haber recibido la bofetada, cuya huella aparece marcada en su mejilla izquierda. Tiene las mismas proporciones que la imagen del hombre de la Sábana Santa. El semblante del rostro refleja una gran serenidad.



Cristo Cautivo

Aunque la imagen comenzó a procesionar en solitario en su paso, con los años se ideó representar en el mismo un misterio procesional cuyo proyecto le fue encomendado nuevamente a Miñarro. Este representaría el momento en el que Jesús, maniatado, comparece ante Poncio Pilato. Según el diseño del escultor sevillano, Pilato figura acomodado en un suntuoso trono señalando a Jesús que aparece maniatado en la delantera del paso dando la espalda al regidor romano. Tiene gesto enfadado por la violenta discusión que mantiene con el representante hebreo, a causa del Señor.



Poncio Pilato

A la escena asiste un escribiente que levanta acta de la comparecencia de Jesús, lleva en su mano izquierda un pergamino y en su derecha una pluma en actitud de comenzar a redactar los delitos de los que se le acusa.



Escriba

Un miembro del Sanedrín se dirige a Poncio Pilato para informarle del proceso del Señor y la posterior resolución del consejo. La imagen del Sanedrita tiene una mirada desafiante. Recurre como viene siendo habitual en sus imágenes secundarias, al retrato

del modelo vivo como fuente de inspiración, captándolo bajo la apariencia de un hombre de edad madura y de rostro gesticulante como consecuencia de la tensa situación.



Sanedrita

Un soldado romano con una lanza monta guardia junto a Poncio Pilato custodiándolo. Aparece ataviado con faldón, capa, coraza y casco de plumas. Se puede ver el buen estudio anatómico del cuerpo, presentando un aspecto robusto y corpulento.



Soldado Romano

El otro soldado, con su mano izquierda sujeta al Señor con una soga, y con la derecha sostiene el látigo con el que va a ser flagelado. El rostro es de una gran expresividad e impactante naturalismo, de gran vigor y prestancia viril. El marcado modelado de los tendones del cuello muestra la tensión a la que se encuentra sometida el personaje.



Soldado Romano

Misterio de Nuestro Padre Jesús en la Presentación al Pueblo

Iconografía: La Presentación al Pueblo

Medida: **Pilato** (185 cm.), **Romano** (175 cm.), **Barrabás** (170 cm.), **Centurión** (175 cm.)

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo

Fecha: Pilato (1988), Romano (1994), Barrabás (1996), Centurión (1988)

Hermandad: Hermandad de la Santa Cruz, Nuestro Padre Jesús en la Presentación al Pueblo y Nuestra Señora del Amor y Sacrificio.

Sede Canónica: Capilla de la Santa Cruz. Dos Hermanas (Sevilla)

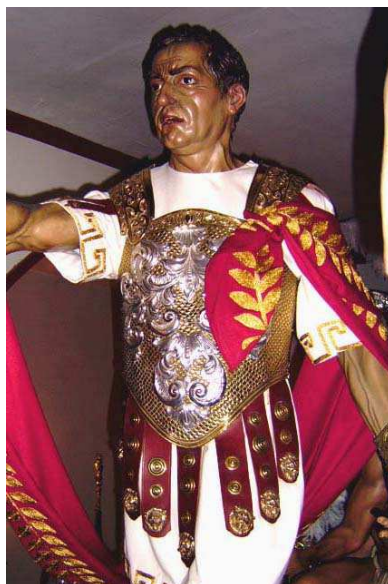


Nuestro Padre Jesús en la Presentación al Pueblo de Dos Hermanas

“Pilato, convocando a los príncipes de los sacerdotes, a los magistrados y al pueblo, les dijo: Me habéis traído a este hombre como alborotador del pueblo, y habiéndole interrogado yo ante vosotros, no hallé en El delito alguno de los que alegáis contra El. Y ni aún Herodes, pues nos lo ha vuelto a enviar. Nada, pues, ha hecho digno de muerte. Le corregiré y le soltaré. Tenía que soltarles uno por la fiesta. Pero todos a una comenzaron a gritar diciendo: Quítale y suéltanos a Barrabás, el cual había sido encarcelado por un motín ocurrido en la ciudad y por homicidio. De nuevo Pilato se dirigió a ellos, queriendo librar a Jesús. Pero ellos gritaban diciendo: ¡crucifícale, crucifícale! Por tercera vez les dijo: ¿Qué mal ha hecho? Yo no encuentro en El nada digno de muerte; le corregiré y le soltaré. Pero ellos, a grandes voces, instaban pidiendo que fuese crucificado, y sus voces prevalecieron. Decidió, pues, Pilato acceder a su petición. Soltó al que por motín y homicidio había sido puesto en la cárcel, según le pedían, y entregó a Jesús a la voluntad de ellos” (San Lucas 23, 13-25)

El misterio que Miñarro realizó para la Hermandad de la Santa Cruz de Dos Hermanas, recoge el pasaje evangélico de San Lucas en el que Poncio Pilato presenta al pueblo a Jesús y a Barrabás preguntando a cual de los dos reos quieren que se libere. La escena la completan un soldado romano y un centurión. Este tema iconográfico aparece en el arte cristiano a partir del siglo IV, su difusión popular se debe al teatro de los misterios del siglo XV. De esta escena procede la iconografía medieval del Ecce Homo.

Todas las imágenes del conjunto son de Miñarro a excepción del Cristo que es del escultor José Pérez Delgado (1982) que va presidiendo la delantera del paso.



Poncio Pilato

Poncio Pilato que se encuentra de pie, levanta su brazo derecho señalando a Jesús y Barrabás cuestionando al pueblo cual de los dos debe ser liberado. La imagen con semblante serio muestra un gesto de desconcierto ante la violenta actitud del populacho. Es una imagen que tiene cierto dinamismo tanto por la postura que adopta con el brazo levantado como por la de las piernas, una adelantada respecto a la otra en actitud de acercarse a los condenados.

Poncio Pilato fue el quinto procurador de Judea. Su largo período de administración cayó durante el ministerio de Juan el Bautista y el de Jesús, y se señaló por la fricción

constante entre los judíos y este virrey extranjero que les fue impuesto. Despertó el enojo y la furia de los judíos ofendiéndolos en sus costumbres religiosas. Fue acusado con frecuencia en Roma, y después de degollar a una multitud de samaritanos de quienes había sospechado una rebelión, fue llamado a Roma para responder de su conducta ante Tiberio. La historia no dice nada más de Pilato, aunque hay muchos mitos y leyendas sobre los últimos años de su vida y su muerte.

Para entender la conducta de Pilato en el juicio del Señor había que tener presente lo siguiente: cualquiera que se opusiera a los jefes judíos era de inmediato amistosamente acogido por Pilato; para un juez que despreciaba la religión judía, como Pilato, una acusación contra un prisionero sobre asuntos religiosos, no tenía peso, en tanto que un cargo sobre asuntos políticos era muy efectivo. Como representante de la justicia, fracasó, pues condenó a Jesús a muerte después de haberlo declarado públicamente inocente por cuarta vez.



Barrabás

Barrabás aparece junto a Jesús esperando la decisión del pueblo, su mirada fija en la multitud muestra cierta incertidumbre sobre el veredicto final de su sentencia. La imagen aparece de pie y con los brazos atados hacia detrás. Presenta un gran naturalismo en cuanto al estudio anatómico de la figura. La musculatura de los brazos y

el detallado estudio de los músculos del cuello dan una apariencia robusta a la imagen. Numerosas heridas sangrantes provocadas por los latigazos, recorren todo el pecho y abdomen de la talla, contrastando con la tostada policromía.

Barrabás, era un famoso ladrón y asesino de los tiempos de Cristo. De acuerdo con las costumbres establecidas, Poncio Pilato ofrecía durante las festividades de la Pascua libertar a un prisionero a petición del pueblo y les dio a escoger entre Jesús y Barrabás. Defraudando el deseo de Pilato, el pueblo escogió a Barrabás.



Centurión

Un centurión aparece sujetando con una soga las manos de Barrabás. Dicha imagen era el antiguo Pilato del misterio, obra de José Pérez Delgado, que debido a su no identificación iconográfica con el citado procurador, la hermandad le encargó al profesor Miñarro que la transformara en centurión.



Soldado Romano

Un legionario romano que porta un estandarte, aparece junto al trono de Pilato haciendo guardia y contemplando la escena. El legionario aparece vestido con la indumentaria típica de la soldadesca romana, túnica corta, coraza y casco rematado con plumas. El soldado lo concibe en una edad juvenil y de anatomía esbelta y estilizada, dando un porte elegante a la figura.

El misterio de la Presentación al Pueblo, está bastante logrado en su composición, y responde fielmente al pasaje evangélico que se pretende reflejar. Es un conjunto efectista y teatral, propio del gusto barroco, donde los figurantes no se encuentran aislados unos de otros, sino que se relacionan entre si mediante gestos, actitudes, y ademanes.

Misterio del Santísimo Cristo del Desamparo y Abandono

Iconografía: Misterio del Ocaso del Firmamento

Medidas: **Longinos** (180 cm.), **Stephaton** (222 cm.), dos **romanos** (162 y 139 cm.)

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 1989-1990

Hermanidad: Fervorosa Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo del Desamparo y Abandono, Nuestro Padre Jesús de la Humildad y Nuestra Señora de los Dolores Coronada.

Sede Canónica: Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores (Sevilla)

“Desde la hora de sexta se extendieron las tinieblas sobre la tierra hasta la hora de nona. Hacia la hora de nona exclamó Jesús con voz fuerte, diciendo: ¡Eli, Eli, lema sabachtani! Que quiere decir: Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado? Algunos de los que allí estaban, oyéndolo, decían: A Elías llama éste. Luego, corriendo, uno de ellos tomó una esponja, la empapó de vinagre, la fijó en una caña y le dio a beber. Otros decían: deja; veamos si viene Elías a salvarle. Jesús, dando de nuevo un fuerte grito, expiró” (Mateo 27, 45-50)

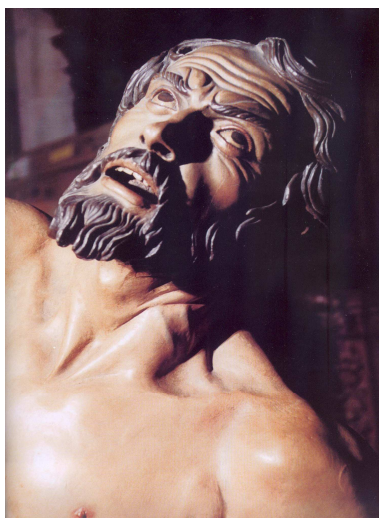
Las cuatro imágenes secundarias que talló el profesor Miñarro para completar el misterio de la hermandad sevillana del Cerro del Águila supusieron la presencia de la obra de nuestro biografiado dentro de la Semana Santa hispalense. La principal dificultad con la que se encontró a la hora de realizar los citados simulacros fue el saber conjuntar las imágenes de nueva factura que había realizado, sin que desentonaran, con el crucificado barroco al que debían ir acompañando (obra atribuida a Francisco de Ocampo, siglo XVIII).

La iconografía que recrea el citado pasaje evangélico hace referencia a los hechos sobrenaturales que sucedieron tras la muerte de Jesús en la cruz. El conjunto de un gran sentido efectista y teatral, tiene gran dinamismo y carácter discursivo en lo que a las posturas y semblantes de los personajes se refiere, disponiéndose entorno al crucificado que constituye el centro de la composición. Longhinos aparece frente al madero mirando al redentor con un casco en una mano y una lanza en la otra, mientras que en la parte trasera aparecen Stephaton con el brazo en alto señalando el cataclismo que se esta produciendo en el firmamento en presencia de dos soldados romanos que atónitos contemplan la escena.



Longhinos

Según las “Acta Pilati” (Hechos de Pilato), Longhinos fue el soldado anónimo que atravesó con su lanza el costado de Cristo, del que brotó agua y sangre y que tras presenciar el cataclismo que se produjo en el firmamento tras expirar Jesús, pronunció la frase: “Verdaderamente éste era hijo de Dios” (Marcos 15, 37-39), reconociendo así su divinidad y recibiendo la gracia de la conversión. Por este hecho tomó el nombre de Longhinos el lancero. Era oriundo de Lanciano (Italia) y murió mártir en Cesarea de Capadocia. Su lanza se convirtió en una de las más insignes reliquias que se custodiaban en la Basílica de San Pedro de Roma. La iglesia católica lo convirtió en santo y su onomástica según el martirologio romano se celebra el día quince de marzo.



Stephaton

Las tradiciones apócrifas llamaron Stephaton al sayón que acercó a los labios de Jesús una esponja empapada en vinagre hincada en una rama de hisopo cuando dijo la frase: “Tengo sed”. La Edad Media se interesó menos en el porta esponja que en el lancero. No obstante los teólogos convirtieron a este personaje en el símbolo de los judíos recalcitrantes para oponerlo al lancero que simboliza a los gentiles convertidos.

El rostro es de una gran intensidad dramática, reflejado en la desencajada abertura de la boca, plegamiento de la frente y fruncimiento del ceño. Se observa un logrado estudio anatómico del cuello donde se pueden ver los músculos y tendones en tensión.



Soldado Romano

Los rostros de los romanos tienen un acentuado carácter retratístico tomado de modelos vivos conocidos del artista, para así evitar las fisonomías tradicionales de la iconografía procesional, aportando así un gran valor al retrato escultórico. Se observa en ambas figuras la consulta del natural al realizar las anatomías, tanto ósea como muscular, así como la importancia que le concede al movimiento de las mismas. Los simulacros son de gran monumentalidad y fuerza viril.



Soldado Romano

Misterio del Santísimo Cristo del Buen Fin y María Santísima de la Concepción

Iconografía: El Traslado al Sepulcro

Medida: Virgen (175 cm.), Cristo (170 cm.), José de Arimatea (186 cm.), Nicodemo (174 cm.)

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo

Fecha: Cristo (1990), Santos Varones (1990), Virgen (1995)

Hermandad: Primitiva Hermandad de los Nazarenos del Sagrado Descendimiento, Santa Cruz en Jerusalén, Santísimo Cristo del Buen Fin en su Traslado al Sepulcro y María Santísima de la Concepción.

Sede Canónica: Catedral de Ceuta



Santísimo Cristo del Buen Fin

Esta corporación penitencial encuentra su fundación en la Real y Venerable Cofradía del Santo Entierro, que en el año 1914 adquirió el misterio del descendimiento, al objeto de ampliar la procesión del Viernes Santo.

En marzo de 1915 llegó a la catedral de Ceuta el grupo escultórico del Sagrado Descendimiento de Cristo, realizado por la Casa Aranda de Zaragoza, creándose la sección del Sagrado Descendimiento de la Real y Venerable Cofradía del Santo Entierro, haciendo su primera salida procesional en la primavera de ese mismo año.

Con el paso de los años, se fue produciendo un progresivo deterioro del grupo escultórico, por lo que en 1988 se estudió la posibilidad de restaurarlo, algo que resultó inviable, entonces se pensó en encargar un nuevo descendimiento, pero la idea no prosperó. Fue en el año 1990 cuando la hermandad decide cambiar el título de la corporación, procediendo a la adquisición del grupo escultórico del Traslado de Nuestro Señor al Sepulcro, ampliando el número de sus titulares con el de Santísimo Cristo del Buen Fin y María Santísima de la Concepción, pero no queriendo olvidar la antigua

iconografía que procesionaba la hermandad desde 1915, se decidió conservar el título de “Primitiva Hermandad del Sagrado Descendimiento”.

Fue el imaginero Juan Manuel Miñarro, el encargado de ejecutar la obra, que representa el Traslado al Sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo, habiendo sido entregadas hasta el momento a la hermandad, la imagen del Señor, la Virgen y los Santos Varones, puesto que el misterio se está realizando por fases.

La imagen de Jesús, como viene siendo habitual en esta iconografía, es de un gran dramatismo, aparece en una posición basculante, con la pierna derecha levantada y cruzada sobre la izquierda en forma de aspa creando un contraposto. Los brazos caen inertes paralelos al tronco con los primeros síntomas de rigidez cadavérica. El cuerpo presenta un logrado estudio anatómico en cuanto a articulaciones, volúmenes y proporciones. La cabeza del Señor, algo levantada y girada hacia la derecha presenta un aspecto algo rígido, propiciando la tensión de los músculos del cuello.

La Virgen, que aparece detrás de su hijo, aparece con la mirada baja y triste contemplando la escena, portando en su mano derecha un pañuelo y en la izquierda un rosario. El rostro de la imagen refleja las características que imprime Miñarro a sus imágenes marianas como son belleza y juventud.



José de Arimatea

La imagen de José de Arimatea es de un gran expresionismo, su semblante lloroso muestra el dramatismo de la escena, que se refleja con su ceño fruncido, cejas levantadas y sonrojamiento de las mejillas. Dirige su mirada hacia el Señor que yace muerto.

José de Arimatea era el propietario del sepulcro en el cual depositaron el cuerpo de Jesús después de la crucifixión. Era miembro del Sanedrín, que era el tribunal supremo de los judíos, y rehusó aprobar la condena del Señor, fue discípulo de Jesús, pero clandestino por miedo a las autoridades judías.

Algunas tradiciones le atribuyen el traslado del Sudario, el Santo Grial y otras reliquias desde la ciudad de Jerusalén a otros lugares de la cuenca del Mediterráneo.

Tras la resurrección de Jesús, fue encarcelado por los judíos acusados de haber sustraído el cuerpo del sepulcro, tras ser liberado y debido a la persecución de los judíos en Jerusalén, huyó hacia las costas de Francia en compañía de las santas mujeres que acompañaron a Jesús en su vida pública. En el año 63, José de Arimatea se trasladó a las islas británicas, estableciéndose en la ciudad de Glastonbury, donde fundó la primera iglesia británica consagrada a la Virgen y donde según la leyenda llevó el Santo Grial.



Nicodemo

El semblante de Nicodemo es algo distinto al de José de Arimatea, mientras aquel dirige su mirada hacia el cuerpo inerte del Señor, este la dirige hacia arriba en actitud meditativa y triste, a la vez que coge por un extremo la sábana con la que están trasladando a Jesús. Se puede apreciar en esta imagen, el acusado modelado de los plegamientos de la piel, tanto del cuello como de la cara. Las líneas de expresión de la frente y el ceño fruncido imprimen a la imagen un estado de congoja y abatimiento. Tanto en la figura de José de Arimatea como en la de Nicodemo, se puede ver que el imaginero ha llevado a las tallas retratos del natural, como viene siendo frecuente en sus figuras secundarias.

Nicodemo era un fariseo miembro del Sanedrín, al igual que José de Arimatea, y un líder entre los judíos. Es mencionado solamente en el cuarto evangelio. Parece ser que fue un hombre de medios y es probable que ejerciera cierta influencia en el Sanedrín. Fue uno de los pocos fariseos que creyeron en las enseñanzas de Jesús; visitó una noche al Señor y fue instruido sobre la naturaleza del bautismo y la causa de la encarnación.

Nicodemo fue el único que habló en defensa de Cristo cuando el Sanedrín dispuso su captura. Aparece finalmente cooperando con José de Arimatea en el descendimiento de la cruz y posteriormente en el embalsamamiento y sepultura de Jesús.

Su nombre aparecería mas tarde en algunos escritos apócrifos, como por ejemplo en la llamada “Acta Pilati”, documento que en el siglo XVI fue publicado bajo el título de “Evangelium Nicodemi” (Evangelio de Nicodemo).

La fecha de su muerte es desconocida. El Martirologio Romano conmemora el hallazgo de sus reliquias, junto con la de los Santos Esteban, Gamaliel y Abibo, el día 3 de agosto.

Misterio del Santísimo Cristo de la Caridad

Iconografía: El Traslado al Sepulcro

Medida: Cristo (180 cm.), Magdalena (100 cm), San Juan (160 cm.), José de Arimatea (175 cm.), Nicodemo (170 cm.)

Técnica: Cristo (caoba de Brasil policromada al óleo). Magdalena, San Juan y Santos Varones (cedro policromado al óleo)

Fecha: Cristo (1998), San Juan (2004), Santos Varones (2004), Magdalena (2006)

Hermanidad: Humilde Hermandad de San Francisco de Asís y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Caridad en su Traslado al Sepulcro, María Santísima de las Penas y Santa Marta.

Sede Canónica: Parroquia de San Francisco de Asís. (Almería)



Misterio del Traslado al Sepulcro

“Después de esto rogó a Pilato José de Arimatea, que era discípulo de Jesús, aunque en secreto por temor de los judíos, que le permitiese tomar el cuerpo de Jesús, y Pilato se lo permitió. Vino, pues, y tomó su cuerpo. Llegó Nicodemo, el mismo que había venido a El de noche al principio, y trajo una mezcla de mirra y áloe, como unas cien libras. Tomaron, pues, el cuerpo de Jesús y lo fajaron con bandas y aromas, según es costumbre sepultar entre los judíos. Había cerca del sitio donde fue crucificado un huerto, y en el huerto un sepulcro nuevo, en el cual nadie aún había sido depositado. Allí, a causa de la Parasceve de los judíos, por estar cerca el monumento, pusieron a Jesús.” (San Juan 19, 38-42)

El conjunto escultórico que Juan Manuel Miñarro está realizando por fases para la Hermandad del Traslado al Sepulcro de Almería, es una versión del misterio sevillano de la hermandad del mismo nombre y que se conoce popularmente con el nombre de “Santa Marta”, por la presencia de la hermana de Lázaro y María en el cortejo fúnebre.

La escena recoge el momento en el que tras la crucifixión y ser bajado de la cruz el cuerpo de Jesús, se procede a su traslado al sepulcro envuelto en una sábana para su enterramiento. Los personajes que componen la escena son los mismos que participan en el descendimiento de la cruz. Las imágenes componen un armonioso conjunto de marcado carácter itinerante, donde todas las miradas de los personajes se centran en la imagen de Jesús que es el centro de la composición.

José de Arimatea aparece detrás del Señor junto a San Juan, que tensando la sábana incorporan ligeramente el cuerpo de Jesús, mientras Nicodemo con el extremo del lienzo procede a tapar las piernas del Señor. Precediendo a la composición, aparece María Magdalena de rodillas portando un pañuelo y en actitud de besar los pies del Maestro. José de Arimatea, Nicodemo y San Juan, presentan una actitud dinámica, y con gran tristeza en sus rostros por el dramatismo de la escena, al igual que María Magdalena con su actitud llorosa.

La imagen del Yacente, gracias a su acertada disposición dentro del grupo, puede contemplarse desde cualquier ángulo. Tiene un gran realismo y unción sagrada, aparte de un magnífico estudio anatómico siguiendo las pautas que su autor ha plasmado en ella tras su estudio y conclusiones sacadas de la Sábana Santa, donde se refleja todas las huellas de la Pasión como son hematomas, contusiones y regueros de sangre. Jesús aparece representado semidesnudo, con el paño de pureza cubriéndole la zona púdica, y con la pierna derecha ligeramente levantada con respecto a la izquierda que insinúa el desplome corporal ocasionado por la muerte, creando un interesante escorzo y dando un aspecto basculante a la imagen. Mientras el brazo izquierdo se apoya sobre el abdomen colocando la mano tensa y cerrada sobre el sudario, el brazo derecho cae flácido sobre la sábana. La espalda, no visible por la postura que adopta en la composición se encuentra completamente lacerada a consecuencia de la flagelación.

La cabeza, aparece sin corona de espinas enmarcándose el rostro en una ondulada cabellera con raya central que divide el cabello en dos mitades, mientras el mechón derecho cae sobre el pecho, el izquierdo se peina hacia detrás, el bigote y la barba bífida

muestran el rostro tradicional de Jesús. La expresión de la faz conserva el rictus de dolor, con recursos como ojos vidriosos entreabiertos, mejillas marcadas y boca desencajada en la que se ve la dentadura tallada, todo dentro de un logrado perfil hebraico.

El misterio del Traslado al Sepulcro no está aún terminado, actualmente el escultor se encuentra modelando en barro el boceto de Santa Marta para pasarlo a madera de cedro, posteriormente se incorporarán la Virgen de las Penas y las imágenes de María de Cleofás y María Salomé, esperando completar el misterio en un futuro próximo.

Niño Jesús

Iconografía: Niño Jesús

Medida: 50 cm.

Técnica: Terracota policromada al óleo

Fecha: 1987

Colección particular del escultor



Niño Jesús

Las primeras representaciones iconográficas del Niño Jesús las encontramos en las pinturas, frescos y mosaicos reproducidos en las catacumbas y basílicas romanas en los albores del Cristianismo.

La imagen del Niño Jesús en la iconografía cristiana estuvo algo eclipsada por las esculturas grandes de Jesús como Crucificado o Nazareno. En la Baja Edad Media, durante el periodo Románico y Gótico, aparece formando parte de conjuntos y no como escultura individual. Esto cambió durante el Renacimiento, cuando en Italia, Flandes y España comenzaron a representarlo como estatua exenta.

Durante el Manierismo, en Sevilla se creó lo que podemos llamar el prototipo de Niño Jesús como escultura exenta destinada al culto. El primer escultor en recrear esta celebrada iconografía fue Jerónimo Hernández en el siglo XVI, cuando realizó dicho simulacro en 1582 para la iglesia sevillana de Santa María Magdalena. Pero sería durante el Barroco, el periodo donde tendría su máximo apogeo la citada iconografía, destinada principalmente a iglesias, conventos y particulares para la devoción privada. Dos escultores continuarían cultivando dicha iconografía y fueron Francisco Dionisio de Ribas, con su Niño Jesús fechado en 1644 para la iglesia de San Juan de la Palma y

Juan Martínez Montañés con el Niño Jesús que realizó en 1606 para la Sacramental del Sagrario de Sevilla, que ha sido hasta nuestros días el modelo a imitar. Fue tal la aceptación y la demanda de este tipo de imágenes que con el paso de los siglos provocó su producción en serie.

Dentro de las tipologías del Niño Jesús encontramos las siguientes: Niño Jesús Majestad (se les representa como rey o señor, en actitud de bendecir portando un globo terráqueo o una cruz. En algunas ocasiones se apoyan erguidos o sedentes en tronos de ángeles o cojines.) Niño Jesús Eucarístico (aparecen erguidos mirando la espiga de trigo que llevan en la mano) Niño Jesús de Cuna o Belén (destinados a temas navideños).

El Niño Jesús modelado por el escultor corresponde a la tipología de “Cuna o Belén”. Esta pequeña imagen refleja con gran realismo la anatomía y la cara infantil, pero dotando a la figura del Niño de un carisma majestuoso y una aura de lo sagrado. No representa a un niño simplemente bonito y gracioso, sino que este niño será el futuro Salvador de los hombres.

El Niño aparece tumbado boca arriba, con la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha, los brazos abiertos y montando su pierna derecha sobre la izquierda adquiriendo así una postura dinámica con gesto travieso y revoltoso. Tiene un modelado blando, de anatomía rolliza y regordeta, donde los plegamientos de la piel se localizan en zonas muy concretas como son los muslos, abdomen y pantorrillas, subrayando así la tersura de la anatomía infantil.

El rostro, a pesar de sus rasgos de niño refleja una solemnidad mesiánica que se anuncia como Salvador de la humanidad. Se enmarca en una cabellera de clara inspiración clásica donde se reflejan los modelos de Juan de Mesa a la hora de su ejecución. El rostro es bastante expresivo y de facciones redondeadas. Frente despejada, cejas arqueadas, ojos almendrados y vivaces, nariz respingona, labios pequeños y carnosos y mentón con gracioso hoyuelo en la barbilla.

La policromía es de color rosa y nacarado, recreando la tonalidad de las pieles infantiles y con una textura aporcelanada. Estas imágenes se suelen vestir con túnicas y cingulo dorado que se ajusta a la cintura a modo de cinturón.

Sagrada Familia

Iconografía: La Sagrada Familia

Medida: 210 cm.

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 1998

Residencia de las Hermanitas de los Pobres. (Sevilla)



Sagrada Familia

Uno de los asuntos mas frecuentemente tratados por los artistas cristianos es el de la Sagrada Familia. La composición comprende por regla general tres figuras: la Virgen madre, el Niño Jesús y San José; pero a menudo al lado de estos personajes se representan otros individuos de la familia de Jesús, especialmente en la pintura: el pequeño San Juan, su madre Santa Isabel, Santa Ana y San Joaquín. Una de las representaciones más antiguas que se conocen de la Sagrada Familia es un mosaico existente en la Basílica de Santa María la Mayor en Roma; pero hasta el siglo XV no son numerosos los cuadros ni bajorrelieves representando a la Sagrada Familia. La escuela italiana es la que ha producido mayor número de estas representaciones: Rafael, Correggio, Miguel Ángel y Leonardo da Vinci. En la escuela española, Murillo es el que mas veces la representó en sus lienzos.

Con la denominación de la Sagrada Familia, venera la piedad cristiana desde los primeros tiempos de la iglesia, a la familia santa por excelencia. La vida en su humilde hogar fue muy breve, pues la orden de Herodes de hacer degollar a todos los niños menores de dos años fue la causa de su huida a Egipto. Este viaje fue en lo que más a menudo se inspiraron los artistas cristianos para representarla. Otro episodio motivo de inspiración de pintores y escultores cristianos para personificarla es en el sencillo taller

de carpintería donde San José ejercía este oficio, en compañía de su hijo Jesús y su esposa María. La vida de la familia se esfuma en el episodio de la pérdida de Jesús y hallazgo del mismo en el templo. Después de este suceso ya no figura más el Salvador en el seno del hogar familiar. Las dos personas que con él formaban la familia, ya no vuelve a hablarse más que de la Virgen en las bodas de Cana y en las escenas de la Pasión. La figura de San José desaparece, sin que el sagrado texto haga mención de su muerte. Mediante esta iconografía ha querido sintetizar la iglesia el ideal de la familia cristiana y la santidad del hogar.

El conjunto escultórico de la Sagrada Familia que el profesor Miñarro talló para la residencia de las Hermanitas de los Pobres de Sevilla, obedece al modelo iconográfico tradicional que ha venido ofreciendo la historia del arte sobre este asunto.

El escultor ha concebido dicho grupo como dos esculturas independientes de canon esbelto y estilizado. San José se encuentra de pie al igual que la Virgen, sosteniendo en sus brazos al Niño Jesús. Aparece como lo representa la iconografía tradicional, con una fisonomía de mediana edad, con barba, bigote y melena hasta los hombros. Aparece vestido con túnica y capa, los ropajes del santo tienen cierta movilidad y en el caso de la capa amplio vuelo que recoge con uno de sus brazos para sujetar al niño. El niño tiene una postura de gran dinamismo, con las piernas encogidas y levantando su brazo derecho intenta acaparar la atención de su madre que se encuentra enfrente y lo contempla con cariño. La Virgen aparece con la mirada baja, rostro expresivo y con los brazos abiertos en disposición de tomar a su hijo en los brazos, viste al igual que San José una túnica que se encuentra ceñida con un fajín a modo de cinturón realzando el busto, la capa la recoge y sobrepone encima de su brazo izquierdo, una toca sobre la cabeza complementa su indumentaria. El conjunto escultórico recurre a recursos iconográfico a través de los cuales hace que las figuras se relacionen unas con otras, no mostrando así una sensación de independencia de unas respecto a otras. Esto lo consigue con las miradas y ademanes de los personajes. Mientras San José se encuentra mirando al niño, este a su vez mira a su madre, quién abriendo los brazos va a cogerlo. La policromía que emplea para esta composición es de tonalidades oscuras.

Nuestra Señora del Buen Aire

Iconografía: Nuestra Señora del Buen Aire

Medida: 160 cm.

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo y estofada al temple de huevo

Fecha: 2002

Sede Canónica: Seminario Metropolitano de Sevilla



Nuestra Señora del Buen Aire

La advocación de la Virgen del Buen Aire es anterior al descubrimiento de América, tiene su origen en Cagliari, capital de la isla de Cerdeña y data del año 1370, de donde la tomaron los marineros españoles trayéndola a España, para llevarla desde la Península al Río de la Plata con la expedición de Don Pedro de Mendoza, que bautizó con esa advocación a la actual capital de la República Argentina, Buenos Aires.

Se le dio tal denominación a la citada imagen mariana, para que compendiasse todo lo relacionado con la marinería que no solo surca los ríos sino que se extiende a la travesía de los mares para lo cual el factor principal son los vientos y los aires. Escogieron pues por abogada a la reina de los mares, a la estrella del mar, pero que manda en los aires causantes de borrascas y tempestades que ponían en peligro a aquellas embarcaciones de velas, y con ellas la vida de los navegantes y el porvenir de sus familias. Llevaban en sus barcos una pequeña reproducción de su Virgen, en el centro de la rosa bitácora, emblema y cuadrante de los vientos.

Los orígenes de la citada iconografía en Sevilla, se remontan a un altorrelieve tallado por Juan de Oviedo y de la Bandera en el año 1600 para el retablo del Hospital de la

Universidad de Mareantes de Triana. Tras el traslado de esta institución al Palacio de San Telmo, la capilla fue puesta bajo la advocación de Nuestra Señora del Buen Aire, colocando la imagen en el nicho central del altar mayor. Pero no sería hasta 1725 cuando el escultor Pedro Duque Cornejo, nieto de Pedro Roldán, transformó dicho relieve en una escultura de bulto redondo, dorándola y estofándola, perdiendo así su primitivo carácter y convirtiéndose en una escultura completamente barroca.

Con motivo de la construcción del nuevo Seminario Metropolitano de Sevilla, se le encargó al profesor Miñarro una copia de la Virgen del Buen Aire que sigue presidiendo la capilla del Palacio de San Telmo, antiguo seminario y hoy sede de la Presidencia de la Junta de Andalucía.

La Virgen del Buen Aire se encuentra sentada sobre un trono de nubes rematada con cinco ángeles alados que aparecen rodeando la nube que sirve de peana. Dos ángeles de cuerpo entero se encuentran a ambos lados de la Virgen sujetando el manto que cayendo desde la espalda viene a cruzarse ante las rodillas para cubrirle los pies.



Detalle de la Virgen

La cabeza de la virgen se inclina ligeramente hacia la derecha, quedando cubierta con una toca que deja al descubierto su cabellera. Presenta un rostro de gran clasicismo, con

frente ancha, cejas arqueadas y párpados entreabiertos que le imprimen una mirada dulce y grave. El brazo derecho, doblado por el codo hacia delante muestra en la palma de la mano una carabela de plata simbolizando su título y patrocinio. En el lado izquierdo aparece el divino infante de pie sobre las rodillas de su madre, sujetándole esta con su brazo y mano izquierda, a su vez el niño extiende suavemente su mano derecha por detrás de la cabeza en ademán de acariciar a su madre.

El estofado de la imagen está realizado al temple de huevo, localizándose en la túnica y capa de la Virgen. Resalta el dorado del estofado sobre el fondo verde del manto y el granate de la túnica. La decoración de tipo vegetal, se resuelve con hojarascas, flores y roleos. La Virgen, al igual que el Niño Jesús se remata con corona de plata.

María Santísima del Amor

Iconografía: Virgen Dolorosa

Medida: 166 cm.

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo (cabeza y manos), pino de Flandes
(busto, brazos y candelero)

Fecha: 1991

Colección particular del escultor



Virgen del Amor

La Virgen del Amor nos transmite a través de su expresión la sublime bondad del alma de María, que dentro de la soledad que la embarga, admite con resignación los sufrimientos de la Pasión, en la esperanza de que con ella, el género humano alcance la salvación a través del sacrificio de su hijo.

Es un rostro de fisonomía bastante clásica, donde el escultor recurre a ciertos prototipos iconográficos del siglo XIX, observándose cierta influencia del escultor Juan de Astorga y Moyano (1779-1849), famoso por sus bellísimas dolorosas.

La Virgen presenta una ligera inclinación de la cabeza hacia la derecha, tiene suavemente fruncido el entrecejo, con unas cejas algo prolongadas. Los ojos son grandes pero algo caídos, con una mirada vaga y ensimismada. Nariz recta y de gran finura, que hace que mirándola de perfil, nos encontremos con un rostro totalmente clásico. Los pómulos aparecen algo marcados por el sonrojamiento que le provoca el llanto. La boca aparece entreabierta, con un tímido balbuceo de los labios pudiéndose ver la parte superior de la dentadura y la lengua. El mentón aparece un poco pronunciado hacia delante, con su característico hoyuelo en la parte central.

El rostro descansa sobre un cuello de perfecto labrado, que se encuentra tallado sólo hasta sus hombros y parte del busto. En cuanto a la encarnadura, emplea las carnaciones sonrosadas y de pulimento mate, todo ello matizado con un ligero toque de bermellón para los labios.

María Santísima de la Paz

Iconografía: Virgen Dolorosa

Medida: 165 cm.

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo (cabeza y manos), pino de Flandes (busto, brazos y candelero)

Fecha: 1993

Hermanidad: Cofradía de Nuestro Padre Jesús Cautivo de Medinaceli y María Santísima de la Paz.

Sede Canónica: Parroquia de San Isidro Labrador. Los Barrios (Cádiz)



Nuestra Señora de la Paz

La dolorosa de Nuestra Señora de la Paz, responde a las características fisonómicas que refleja el escultor en sus imágenes marianas y que son juventud, hermosura y sufrimiento.

El rostro se enmarca en un óvalo perfecto, con cejas levantadas y ojos oscuros grandes y abiertos dulcificados por las pestañas postizas. La nariz recta es de clara factura clásica. Los labios temblorosos dejan ver los dientes y la lengua. Las mejillas, ligeramente enrojecidas por el llanto dejan resbalar tres lágrimas por la izquierda y dos por la derecha, mostrando un logrado prototipo de dolor letífico. La barbilla es redondeada y con un pequeño hoyuelo en el centro como viene siendo habitual en sus iconografías. Se puede apreciar una doble papada en el rostro. El cuello es estilizado y está bien anatomizado, marcándose los músculos del mismo como consecuencia de la congoja y tensa situación del momento.

Las manos, de un gran preciosismo en su modelado aparecen con los dedos flexionados en actitud de coger la corona de espinas tras el descendimiento de Jesús de la cruz. La encarnadura de la imagen es de tonalidad clara, ligeramente nacarada. La imagen se remata con una aureola rodeada por estrellas.

María Santísima Inmaculada Madre de la Iglesia

Iconografía: Virgen Dolorosa

Medida: 170 cm.

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo (cabeza y manos), pino de Flandes
(busto, brazos y candelero)

Fecha: 1995

Hermandad: Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de
la Fe y del Perdón, María Santísima Inmaculada Madre de la Iglesia y
Arcángel San Miguel.

Sede Canónica: Basílica Pontificia de San Miguel (Madrid)



María Santísima Inmaculada

La imagen de María Santísima Inmaculada Madre de la Iglesia, es una bella dolorosa cotitular de la Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Fe y del Perdón, dicha hermandad es conocida como “Los Estudiantes”, y tiene su sede canónica en la Basílica Pontificia de San Miguel en Madrid.

Para la ejecución de esta dolorosa se hizo primeramente un boceto en barro a tamaño natural, para posteriormente sacarla mediante la técnica de saca de puntos a madera de cedro para la cabeza y las manos, mientras que para el busto, los brazos articulados y el candelero se empleó el pino de Flandes.

La cabeza de esta dolorosa queda enmarcada por una cabellera peinada con raya central recogida en un moño a la altura de la nuca, pudiendo observarse parte de las orejas. La imagen tiene rasgos juveniles, con un gran naturalismo y expresividad que le imprime una personalidad e identidad individual a la imagen en cuestión.

El rostro de la imagen se encuentra ligeramente inclinado hacia la derecha, con frente amplia y despejada, cejas perfiladas y ascendentes, sin fruncimiento del ceño y mirada frontal hacia el fiel que la contempla. Como elementos postizos encontramos los ojos de cristal, las pestañas postizas y las lágrimas, imprimiéndole todo ello un gran realismo a

la imagen. Los pómulos aparecen ligeramente marcados y la nariz es recta lo que le aporta gran clasicismo a la imagen. La boca aparece entreabierta mostrando los dientes tallados en marfil y con una ligera proyección de la lengua hacia fuera. La barbilla es redondeada con hoyuelo en el centro y cuello bien anatomizado.

Las manos, son al igual que la cara de una gran expresividad, recordemos que al ser una imagen de maniquí vestida con telas naturales y solo ser vistas estas dos partes de la anatomía, el escultor tiene que reflejar en ambas zonas el mayor esmero en su ejecución para despertar en el fiel recogimiento y devoción.

La mano derecha presenta los dedos más flexionados que la contraria al encontrarse en ademán de coger el pañuelo para enjugarse las lágrimas, mientras que en la izquierda lleva un rosario. El busto tiene una ligera inclinación hacia delante mostrando una actitud dinámica y de marcha. En cuanto a la policromía, la encarnadura de la imagen es de tonalidad clara y de pulimento mate, consiguiendo así mayor naturalismo que cuando la encarnadura es brillante. La imagen se remata con una corona en la cabeza, haciendo alusión simbólica a la realeza de María.

María Santísima de la Candelaria

Iconografía: Virgen Dolorosa

Medida: 170 cm.

Técnica: Madera de cedro policromada al óleo (cabeza y manos), pino de Flandes (busto, brazos y candelero)

Fecha: 1995

Hermanidad: Real, Ilustre y Carmelitana Hermandad del Santísimo Cristo del Amor en el Misterio de su Sagrada Entrada en Jerusalén, María Santísima de la Candelaria, Venerable Madre Trinidad y Cofradía de San Blas Obispo y Mártir.

Sede Canónica: Parroquia de Nuestra Señora del Carmen. Aracena (Huelva)



Virgen de la Candelaria

La advocación de la Candelaria, tiene su origen en dos acontecimientos fundamentales en la vida de la Virgen María y que fueron La Presentación del Niño Jesús en el Templo y la Purificación de la Santísima Virgen. En los tiempos de Jesús, la ley prescribía en el Levítico que toda mujer debía presentarse en el templo para purificarse a los cuarenta días de haber dado a luz.

El día 2 de febrero se celebra su festividad y con ese motivo se celebra una ceremonia religiosa que consiste en una procesión con velas en la que se veneran dichos acontecimientos, y que simbolizan a Jesús como luz de todos los hombres, de ahí viene el nombre de la fiesta de las candelas o “Día de la Candelaria”. La Virgen de la Candelaria es la Patrona de las Islas Canarias. En Sevilla existe una hermandad de penitencia cuya titular ostenta dicha advocación.

La Virgen de la Candelaria es cotitular junto al Cristo del Amor, de la Hermandad de la Sagrada Entrada en Jerusalén de Aracena. Dicha efigie responde a las características que el escultor suele imprimir a sus simulacros marianos. Es una imagen de un gran preciosismo en su modelado y ejecución, donde se ve una cierta idealización de la belleza, sin rayar en lo exagerado ni caer tampoco en lo insípido. Tiene un juvenil

aspecto de señora, llena de languidez y melancolía. Presenta una frente despejada, acusada curvatura de las cejas, ojos caídos, nariz recta, boca entreabierta sin excesivas gesticulaciones, pómulos y mentón marcado y un esbelto cuello. El modelado de las manos es de un gran realismo, donde se aprecia el dinámico movimiento de los dedos. La imagen aparece ataviada con rostrillo de encaje, saya y manto. Una aureola de estrellas remata su cabeza.

Virgen de la Caridad

Iconografía: Virgen Dolorosa

Medida: 170 cm.

Técnica: madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 2013

Hermandad: Hermandad del Soberano Poder

Sede Canónica: Iglesia de San Mateo. Alcalá de Guadaíra (Sevilla)



Virgen de la Caridad

La Virgen de la Caridad es una bella dolorosa tallada por Juan Manuel Miñarro para la Hermandad del Soberano Poder de la localidad sevillana de Alcalá de Guadaíra, y que tiene su sede canónica en la iglesia de San Mateo.

Se trata de una imagen de vestir o de candelero en el que solo aparecen talladas las partes que quedan visibles al espectador, esto es, la cabeza y las manos, el resto es un maniquí articulado sin anatomizar.

Para la ejecución de esta dolorosa se hizo primeramente un boceto en barro a tamaño natural para posteriormente sacarla mediante la técnica de saca de puntos a madera de cedro.

El rostro de la imagen que se enmarca en un correcto óvalo facial, es de un gran naturalismo y expresividad y se encuentra ligeramente inclinado hacia la derecha, con frente amplia y despejada, cejas marcadas y ascendentes sin fruncimiento del ceño y mirada frontal hacia el fiel que la contempla.

Como elementos postizos encontramos los ojos de cristal, las lágrimas y las pestañas, lo que imprime un gran realismo a la imagen. Los pómulos aparecen ligeramente marcados con un toque de rubor y la nariz es recta lo que le aporta un gran clasicismo a la imagen. La boca aparece entreabierta y los labios con una tonalidad rosada. La barbilla es redondeada con hoyuelo en el centro y cuello bien anatomizado.

Las manos son al igual que la cara de una gran expresividad, son ligeramente carnosas, de dedos finos y largos y con un buen tallado de las uñas. Como viene siendo habitual en este tipo de representaciones, mientras en su mano derecha lleva un rosario, en su izquierda suele llevar un pañuelo con el que enjugar sus lágrimas.

El busto tiene una ligera inclinación hacia adelante mostrando una clara actitud dinámica y de marcha. En cuanto a la policromía de la imagen, está realizada en cuatro capas hechas a paleta y a base de veladuras sobre mordiente. La aplicación de tal procedimiento ha permitido eliminar la pátina final. La imagen tiene una terminación mate que es de mayor naturalidad que cuando es brillante. La Virgen que aparece vestida con rostrillo de encaje, salla y manto remata su indumentaria con una corona.

El Papa San Juan Pablo II

Iconografía: El Papa San Juan Pablo II

Medida: 245 cm.

Técnica: bronce fundido y patinado

Fecha: 2012

Localización: Plaza de la Virgen de los Reyes (Sevilla)



Papa San Juan Pablo II

El Papa Juan Pablo II, cuyo nombre era Karol Wojtyla, nació en Cracovia en 1920, era hijo de un oficial del ejército polaco y de una maestra de escuela. Durante la ocupación nazi, compaginó sus estudios y su labor de actor, con el trabajo de obrero en una

fábrica, para poder mantenerse y evitar su deportación o encarcelamiento. Fue miembro de la organización democrática clandestina que ayudaba a los judíos a escapar de la persecución nazi. En 1942 comenzó sus estudios sacerdotales y en 1946 se ordenó sacerdote. En 1958 fue nombrado auxiliar del arzobispo de Cracovia, a quien sucedió en 1964. Durante el Concilio Vaticano II destacó por sus intervenciones sobre el esquema eclesiástico y el texto sobre la iglesia en el mundo contemporáneo.

En el año 1967 el Papa Pablo VI lo nombró cardenal, y en 1978 fue elegido para suceder al Papa Juan Pablo I, fallecido tras treinta y cuatro días de pontificado. De este modo, se convirtió en el primer Papa no italiano desde 1523 y en el primero procedente de un país comunista. Desde sus primeras encíclicas, *Redemptoris Hominis* (1979) y *Dives in Misericordia* (1980), exaltó el papel de la iglesia como maestra de los hombres. Denunció la Teología de la Liberación, criticó la relajación moral y proclamó la unidad espiritual de Europa.

En 1981 sufrió un grave atentado en la Plaza de San Pedro del Vaticano, donde resultó herido por los disparos del terrorista turco Mehmet Ali Agca. Ha sido uno de los Pontífices más viajeros de la historia, visitó 129 países, dominaba varios idiomas, beatificó y canonizó a cientos de personas.

Tras un proceso de intenso deterioro físico, que le impidió cumplir en sucesivas ocasiones con sus apariciones públicas habituales en la Plaza de San Pedro, Juan Pablo II falleció el 2 de abril de 2005. Fue canonizado por el Papa Francisco en el año 2014.

La escultura del Papa Juan Pablo II, es un monumento que se encargó a Juan Manuel Miñarro como recuerdo y homenaje de la visita del Pontífice a la ciudad con motivo de la beatificación de Sor Ángela de la Cruz en 1982 y posteriormente para la clausura del XLV Congreso Eucarístico Internacional en 1993.

Diseñó el proyecto la asociación Pro-monumento a Juan Pablo II, tras cierta controversia sobre el lugar del emplazamiento de la obra, finalmente se decidió su ubicación en la sevillana Plaza de la Virgen de los Reyes. La obra es una escultura de bulto redondo, realizada en bronce patinado y que se asienta sobre un basamento de piedra caliza.

La imagen del Santo Padre aparece de cuerpo entero en una actitud itinerante o de marcha y que se encuentra en actitud de saludar a los fieles que se congregan ante su presencia. Aparece con los ropajes propios de su cargo, como son la casulla, la sotana, el palio, la mitra y un báculo rematado en una cruz.

En la imagen se puede ver la gran voluminosidad de la figura, dada por el amplio vuelo de la casulla que cubre al Papa y que ligeramente se levanta al saludar con su mano izquierda y al sujetar el báculo con la derecha. La imagen tiene un conseguido modelado de los pliegues de los ropajes.

En esta escultura podemos comprobar la capacidad artística que tiene el escultor para el retrato, ya que refleja con gran maestría los rasgos y expresiones del retratado, así como su psicología.

Madre María de la Purísima de la Cruz

Iconografía: Madre María de la Purísima de la Cruz

Medida: 175 cm.

Técnica: madera de cedro policromada al óleo

Fecha: 2007

Localización: Convento de las Hermanas de la Cruz (Sevilla)



Madre María de la Purísima

Madre María de la Purísima de la Cruz, cuyo nombre civil era María Isabel Salvat Romero, nació en Madrid en el año 1926 hija de una distinguida familia. Fue bautizada en la Parroquia de la Concepción de la calle Goya. Completó sus estudios primarios y el bachillerato en el Colegio de las Madres Irlandesas. En 1944 ingresó como postulante en la Compañía de las Hermanas de la Cruz, y al año siguiente tomó el hábito bajo el nombre de Sor María de la Purísima de la Cruz. Fiel seguidora de Santa Ángela de la Cruz y observadora intachable de las reglas del instituto mantuvo intacto el carisma fundacional. Austera y pobre para sí misma hacía vivir a las hermanas el espíritu de la

congregación, entregándose a todos los que la necesitaban, especialmente a las niñas de los internados, pobres y enfermos.

En 1977 fue elegida Madre General de la Compañía de la Cruz, cargo que ocupó durante 22 años al ser reelegida en años sucesivos. Gobernó la Compañía con incansable celo y gran espíritu de Hermana de la Cruz. Durante su mandato, asistió a la beatificación de Santa Ángela de la Cruz y fundó casas en Puerto llano (Ciudad Real), Huelva, Calabria (Italia), Cádiz, Lugo, Linares (Jaén) y Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Madre María de la Purísima falleció en Sevilla el día 31 de octubre de 1998. Sus restos descansaban en la cripta del Convento de las Hermanas de la Cruz de Sevilla, hasta que hace unos años fueron trasladados a la capilla que ocupa el cuerpo incorrupto de la santa fundadora, Ángela de la Cruz.

El 18 de septiembre del año 2010 fue beatificada en Sevilla en una misa celebrada en nombre del Papa Benedicto XVI por Monseñor Ángelo Amato, Prefecto de la Congregación para las Causas de los Santos. La Santa Sede ha confirmado recientemente la canonización de Madre María de la Purísima para el próximo 18 de Octubre de 2015 en Roma.

En la iconografía que hace el profesor Miñarro de Madre María de la Purísima, aparece vestida con el hábito característico de estameña marrón y cubierta con toca blanca y velo negro que enmarcan el rostro de la nueva santa. La imagen aparece en posición erguida, con rostro sereno y con una mirada dulce que dirige al fiel que la contempla. Mientras que con su mano derecha sujeta un misal, con la izquierda coge el crucifijo que cuelga de su pecho. Un rosario y un cordón de esparto con cuatro nudos rematan la indumentaria.

En la imagen se puede observar el logrado modelado en cuanto a la textura, calidad, y pliegues tanto del hábito como de la toca y el velo, dando una gran sensación de realidad a la indumentaria.

Hay que destacar la gran verosimilitud del rostro de la religiosa, que con gran sentido retratístico, capta de forma magistral la psicología del personaje. Para lograr esto, nuestro artista se valió de toda una amplia documentación gráfica de fotos que le fueron facilitadas por las propias Hermanas de la Cruz.

La policromía utilizada tanto para el rostro y las manos son de una tonalidad tostada, destacando en el caso de las manos unos matices verdosos en relieve que simulan el reguero de las venas.

CAPÍTULO VII

TRABAJOS DE RESTAURACIÓN

Los trabajos de restauración escultórica, y en especial imaginera, ocupan un lugar muy importante en la producción de Juan Manuel Miñarro, quien ha demostrado una y otra vez su solvencia al resolverlos. La aproximación a los mismos la realizaremos planteando primero la problemática que rodea a los mismos y los criterios empleados por Miñarro para darles respuesta. Después, en un segundo apartado, enumeraremos cronológicamente las principales restauraciones que ha llevado a cabo.

Problemática y criterios

La restauración es el proceso técnico y artístico que realizan los imagineros y restauradores a través del cual se devuelve el aspecto primitivo que tenía una imagen, y que ha ido sufriendo un deterioro progresivo con el paso del tiempo, y que atiende a diversos factores.

En este apartado expondremos la problemática específica que afecta a las imágenes en el ambiente eclesiástico y procesional, con especial incidencia en aquellos dos factores que pueden interferir en la conservación temporal de estos divinos simulacros. El primero, relacionado con las situaciones de riesgo a las que se ven sometidos como consecuencia directa de la función cultural que desempeñan y, el segundo, conectado con las normas de mantenimiento y de prevención que hay que aplicar a fin de hacer compatible el cumplimiento de la función para las que fueron creadas con su conservación material.

Una de las mejores formas de proteger este importante patrimonio es sensibilizar a las personas que están encargadas de su custodia y tutela, de la problemática concreta que le afecta. Para ello es fundamental dar a conocer los principales problemas que estas efigies en concreto padecen y las medidas que se pueden adoptar, con un objetivo común, paliar o minimizar las consecuencias negativas que estas circunstancias pueden

provocar en su conservación, sin menoscabo del cumplimiento de los ritos culturales y devocionales intrínsecos a su concepción o actual uso. Debemos entender que cada imagen es una pieza única e irremplazable y que es obligación de todos de legarlas a las generaciones futuras.

Una de las manifestaciones artísticas más representativas y más destacable por su elevada calidad técnica es la imaginería en madera policromada. Estos simulacros, por regla general han llegado hasta nuestros días con modificaciones más o menos importantes tanto en su estructura, como en su aspecto formal. Es raro encontrar ejemplos de nuestro patrimonio imaginero de efigies que se encuentren en el mismo estado en el que fueron concebidas y creadas. La historia material y la propia evolución temporal de estas imágenes, ya sea por condicionantes impuestos por la función, caso concreto de la imaginería procesional, como por la moda, el culto y la devoción, o simplemente, por causas de reparación han motivado la realización de intervenciones más o menos ortodoxas que han contribuido a modificar el aspecto formal de la obra, algunas veces de forma fácilmente perceptibles, pero en la mayoría de los casos, ocultas por adiciones o mutilaciones que dificultan e impiden apreciar e interpretar, la correcta lectura que se desprende de su aspecto visible.

Este hecho, unido a la evolución material de sus elementos constitutivos (soporte y policromía), a la influencia que ejerce el entorno sobre ella (condiciones de exposición medioambiental, iluminación) y a la manipulación a la que se le somete en función del uso destinado (devocional, procesional, etc.), implica que para su mantenimiento, se requiere conocer las situaciones de riesgos y aplicar un mantenimiento específico afín a sus necesidades.

Dentro del patrimonio escultórico conservado en ambiente eclesiástico, hay que destacar dos aspectos que van a condicionar todas las actuaciones que se propongan efectuar sobre él: en primer lugar, el que se conserva, salvo excepciones, en los lugares para los que en origen fue concebido; y en segundo lugar, el que continúa desempeñando la función cultural y devocional para la que fue realizado. Estos dos

hechos, requieren por parte del imaginero las implicaciones que, para su correcta conservación adquiere el contexto donde esta inmerso y la función que desempeñan.

Por ello, es fundamental para su pervivencia inmediata o futura, hacer compatible la función cultural con su conservación temporal, sobre todo, si su conservación está condicionada además de los factores usuales que afectan a una imagen, por otras de carácter devocional o procesional.

Por otra parte, estas esculturas portan complementos y ornamentos metálicos que forman parte de su concepción original y que tienen el mismo valor que la propia escultura a la que se adosan, por lo que son elementos que se tienen que conservar con el mismo cuidado que la escultura a la que adorna o reviste, teniendo en cuenta que su manipulación inadecuada afecta a la conservación del conjunto de la obra.

Dentro de los factores de riesgo que afectan a la integridad de las imágenes, encontramos el medio ambiente de la iglesia o capilla en la que se encuentra la imagen, en el que la humedad y la temperatura afectan a su estabilidad, ya que las dilataciones de la madera por los cambios de temperatura hacen que se abra la misma y se resquebraje. Los insectos xilófagos como la carcoma, también suponen una seria amenaza para la integridad de la imagen.

La inadecuada presentación de una imagen en los cultos, puede dar lugar a la aparición de alteraciones en su configuración estructural. En este sentido tiene un efecto negativo el sistema de iluminación artificial mediante cirios y velas, en los que el humo va ennegreciendo paulatinamente la policromía de la imagen, y el calor que desprenden pueden ocasionar alteraciones permanentes e irreversibles tales como: quemaduras, arrugamientos, contracciones, ampollas y pérdidas locales de policromía.

Los cultos que reciben las imágenes, como puedan ser los traslados y procesiones, son de todos los factores los que más les afectan, ya que los constantes cimbreos y levantas que se producen en la estación penitencial, van afectando con el paso de los años al sistema estructural de la misma.

El acto de vestir las imágenes, también supone una agresión a las mismas, sobretodo a las Dolorosas, ya que la mayoría de las piezas que constituyen su vestuario se sujetan con elementos metálicos: alfileres, imperdibles, pasadores, que van arañando la imagen y produciendo por consiguiente lagunas de policromía en lugares específicos de la escultura, normalmente en frente, sienes, hombros, cuello y caderas. También los desgastes de policromía por errores de manipulación localizados normalmente en la cara, cuello y manos son muy frecuentes.

Muchas imágenes son sometidas a intervenciones que cambian considerablemente su morfología y fisonomía original. Estas intervenciones, en algunos casos irreversibles, fruto de los cambios producidos en los gustos y en las modas, ocasionan modificaciones importantes en la percepción estética y visual de la imagen. También es habitual encontrar imágenes que han sufrido mutilaciones, como la modificación de los rasgos fisonómicos de la cara, la modificación o sustitución de piezas, la repolicromía o repintado total o parcial en varias ocasiones.

En el campo de la restauración, el profesor Miñarro tiene una idea muy concreta al respecto. En primer lugar opina que el restaurador tiene que ser escultor, a la vez que dice que es un error diferenciar la restauración de la creación artística, al creador se le achaca que no respeta la obra cuando la restaura, pero él piensa que eso es falso. Eso no es del creador, es del que no tiene criterios, por lo que el que no tiene criterios no respeta la obra que restaura. Así, el creador es el que mejor puede restaurar la obra porque sabe como está realizada.

En la restauración, a juicio de Miñarro, se comete un error pensando en que los técnicos tienen que ser técnicos en restauración y estar ajenos a los conocimientos artísticos. Un restaurador debe ser un especialista en pintura y escultura, es decir, si restaura pintura que sea pintor y si restaura escultura que sea escultor, que conozca los procedimientos, las técnicas...

El que más debe saber de escultura, sin duda es el restaurador que restaura la obra, ya que conoce los procedimientos, los materiales y el comportamiento de los mismos. A su vez, si se restaura, se conocen las técnicas y procesos de la escultura, y si los aplica a la restauración la enriquece de alguna manera. Entonces hay una simbiosis entre los dos campos desde el punto de vista de la unión entre estas dos áreas de conocimiento como son la escultura y la restauración. Al defender solamente la actitud técnica y científica de la restauración parece que de alguna manera se ataca a los creadores, lo que considera algo falso, porque si se piensa que ese es el camino, es que la restauración debería estar fuera de la especialidad de Bellas Artes. Por lo tanto, si la restauración no es una actividad artística habría que sacar a los restauradores de Bellas Artes, y que sean técnicos exclusivamente los que apliquen los criterios, los procedimientos y los métodos de trabajo científico, es decir que no sean artistas. La restauración siempre ha sido realizada por artistas, cuando no existían los restauradores.

Como restaurador, Juan Manuel Miñarro ha desarrollado una admirable tarea, caracterizada fundamentalmente por el respeto a las características originales de la pieza a restaurar, donde no cambia nada de su antigua fisonomía, tan solo se limita a resanar los ensamblajes de la imagen y a devolverle su policromía y encarnadura original, procurando que no se note que la pieza ha sido retocada. Muchas de sus intervenciones han logrado documentar distintas piezas de la imaginería barroca andaluza, tomándolas a su vez como referente en la investigación de los procesos y principios de la imaginería policromada desarrollados en su producción.

Una de sus facetas más destacadas y en la que se considera pionero es en la restauración sobre quemado, es decir, sobre los llamados “carbonizados”,¹ imágenes que se han quemado casi en su totalidad en un incendio. Es un trabajo bastante complejo el intervenir sobre quemado, ya que los carbonizados nunca se han restaurado, simplemente se han sustituido por una nueva efigie. Una cosa es un quemado en cuanto a estratigrafía pictórica, donde se puede hacer una regeneración de policromía y salvarla por la acción de la temperatura, y otra cuando lo que afecta a la obra es la llama directamente, entonces se produce la carbonización de todos los estratos e incluso parte

¹ MIÑARRO LÓPEZ, Juan Manuel: *El hombre de la síndone...*, op. cit., pág. 74.

de la superficie lignaria. En este caso lo que se hace es reconstruir basándose en los restos, conservar, volver a utilizar el soporte carbonizado después de adecuado mediante el uso de resinas haciendo un trabajo riguroso y científico sin falsificación alguna y de la forma más objetiva posible. En este tipo de restauración se suele dar una simbiosis entre escultura-restauración, de escultura porque hay que retallar de nuevo las partes destruidas por el fuego, y de restauración porque tiene que conservar en la medida de lo posible los restos que no se hayan calcinado totalmente, haciéndose una actuación respetuosa sobre los fragmentos, lo que ocurre es que se hace una recreación de fragmentos basada en los restos. En este tipo de intervenciones destacan las realizadas en el año 2002 al Santísimo Cristo de la Misericordia de la Hermandad Servita de la localidad sevillana de Los Palacios y en el año 2006 al Cristo Yacente de la Paz y la Virgen de Fe y Consuelo de la hermandad malagueña del Monte Calvario.

El proceso que sigue para restaurar las imágenes carbonizadas se dividen en seis fases: fijación y regeneración de la preparación y policromía conservada; consolidación e impregnación del soporte carbonizado; reintegración del soporte perdido; consolidación de ensambles; reintegración de aparejo; y reintegración de policromía.

Los criterios que sigue el profesor Miñarro a la hora de restaurar sus imágenes son los siguientes:

- Parquedad en la restauración.
- Fidelidad a la época y al autor.
- Restaurar no es falsificar.
- Toda intervención que se realice ha de ser reversible y facilitar cualquier intervención futura.
- Toda restauración ha de tener en cuenta el conjunto de la obra y ser fiel en todo momento a su unidad material y espiritual.

- Los materiales de integración afectarán a los aspectos exteriores de la obra, pero no a su estructura.
- Conciencia de no disimular lo restaurado, evidente a simple vista o bajo un análisis concienzudo, pero invisible a la distancia normal de culto, o exposición.

Antes de acometer una restauración suele realizar un estudio previo sobre la imagen que va a intervenir, para seguidamente hacer una catalogación histórica, artística y técnica de la misma que irá en el informe final cuando la obra se entregue a la iglesia o corporación que hizo el encargo. El proceso que sigue en dicha catalogación suele ser el siguiente:

- Descripción de la obra, donde se indica el tipo de imagen, es decir, si es de talla completa o candelero así como la altura.
- Autor de la obra o en su defecto si es anónima sugerir por sus rasgos estilísticos a que autor o taller podría estar atribuida.
- Iconografía, si se trata de una dolorosa, crucificado o nazareno.
- Escuela o estilo artístico en el que se encuadra la obra en cuestión: escuela sevillana, granadina o castellana, así como su encuadre cronológico renacentista, barroco, rococó...
- Técnica, se indica el material en el que está realizada la imagen así como la terminación de la misma, es decir si es una imagen de madera policromada.
- Materiales, los tipos de madera en la que ha sido ejecutada la talla: madera de cedro, de pino, de ciprés...

- Propiedad, se señala la iglesia o corporación que posee la obra y realiza el encargo.
- Estado de conservación, donde se expone de manera detallada los desperfectos que presenta la imagen respecto a ensambles, articulaciones, pudrición, parásitos, policromía...
- Informe, estudio sobre las posibles intervenciones que se pueden acometer para la recuperación del estado y fisonomía original de la imagen.

Principales trabajos acometidos

Dentro de la amplia labor restauradora del profesor Miñarro, citaremos seguidamente algunas de sus restauraciones más significativas:

1. Virgen de la Sangre. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Huevar (Sevilla) 1982.
2. Cristo del Desamparo y Abandono. Hermandad del Cerro del Águila. Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores. (Sevilla) 1982.
3. Virgen de los Dolores. Hermandad Servita. Capilla de los Dolores Los Palacios (Sevilla) 1983.
4. Crucificado de la Vera-Cruz. Parroquia de San Juan Bautista. Las Cabezas de San Juan (Sevilla) 1983.
5. Cristo de la Misericordia. Hermandad Servita. Capilla de los Dolores Los Palacios (Sevilla) 1984.
6. Cristo de la Vera-Cruz y Virgen de la Esperanza. Capilla de la Vera-Cruz Marchena (Sevilla) 1984.

7. Virgen de los Remedios. Capilla de San Sebastián. Los Palacios (Sevilla) 1984.
8. Jesús Nazareno. Parroquia de Nuestra Señora del Rosario. Huevar (Sevilla) 1984.
9. Virgen de la Amargura. Iglesia de la O. Rota (Cádiz) 1984.
10. Cristo de la Expiración y Virgen de la Esperanza. Parroquia de San Nicolás. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) 1985.
11. Virgen de los Dolores. Hermandad del Cerro del Águila. Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores (Sevilla) 1985.
12. Crucificado de la Vera-Cruz. Parroquia de Nuestra Señora del Rosario. Huevar (Sevilla) 1985.
13. Cristo de los Milagros. Parroquia de Santo Domingo. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) 1985.
14. Virgen de los Dolores y Cristo de la Caridad. Hermandad de los Dolores. Parroquia de San Juan Bautista. Rota (Cádiz) 1985.
15. Virgen de las Angustias y Cristo. Parroquia del Carmen. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) 1985.
16. San Andrés Apóstol. Capilla de San Andrés (Sevilla) 1986.
17. Nazareno de la Salud. Hermandad de la Salud. Parroquia de San Juan Bautista. Rota (Cádiz) 1986.
18. Cristo del Perdón. Parroquia de San Isidoro (Sevilla) 1986.

19. Jesús Nazareno. Parroquia de San Miguel. Marchena (Sevilla) 1986.
20. Cristo de la Humildad y Paciencia. Iglesia de San Francisco (Ceuta) 1987.
21. Virgen del Rosario. Iglesia de la O. Rota (Cádiz) 1987.
22. Virgen del Carmen. Parroquia de Nuestra Señora del Carmen de Bonanza. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) 1987.
23. Virgen del Rosario. Parroquia de San Julián (Sevilla) 1987.
24. Virgen de los Remedios. Santuario de Nuestra Señora de los Remedios. Olvera (Cádiz) 1988.
25. María Magdalena y San Juan Evangelista. Hermandad Servita. Capilla de los Dolores (Sevilla) 1988.
26. Niño Jesús. Parroquia de Santa María la Mayor. Pilas (Sevilla) 1988.
27. Cristo de la Misericordia. Hermandad del Baratillo. Capilla de la Piedad (Sevilla) 1988.
28. Cristo de la Vera-Cruz. Parroquia de la Encarnación. Olvera (Cádiz) 1989.
29. Virgen de los Dolores. Parroquia de Nuestra Señora de Belén. Gines (Sevilla) 1990.
30. Divina Pastora. Parroquia de Santa Marina (Sevilla) 1991.
31. Virgen de los Dolores. Hermandad de la Redención. Parroquia de San Juan Bautista (Málaga) 1991.

32. Cristo Resucitado. Hermandad del Resucitado. Parroquia de Santa Marina de Aguas Santas (Córdoba) 1992.
33. Jesús Nazareno. Hermandad del Valle. Iglesia de la Anunciación (Sevilla) 1992.
34. Jesús Nazareno. Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Ermita del Calvario. Cortegana (Huelva) 1992.
35. Cristo Orante. Hermandad de la Oración en el Huerto. Capilla de Montesión (Sevilla) 1993.
36. Virgen de los Dolores. Hermandad de la Soledad. Parroquia de Santiago Apóstol (Almería) 1993.
37. Cristo Resucitado. Hermandad del Resucitado. Iglesia de Santa Marina (Sevilla) 1994.
38. Crucificado del Santísimo Cristo del Desamparo y Abandono. Hermandad del Cerro del Águila. Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores (Sevilla) 1995.
39. Virgen del Buen Fin. Hermandad de la Lanzada. Iglesia de San Martín (Sevilla) 1996.
40. Crucificado del Santísimo Cristo de las Almas. Hermandad de los Javieres. Parroquia de Omnium Sanctorum (Sevilla) 1997.
41. Cristo de la Redención. Hermandad de la Redención. Iglesia de Santiago (Sevilla) 1998.
42. Cristo de la Humildad y Virgen de los Dolores. Hermandad de la Humildad. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Mairena del Alcor (Sevilla) 1998.

43. Cristo descendido de la cruz. Hermandad de la Sagrada Mortaja. Convento de Santa María de la Paz (Sevilla) 1999.
44. San Pedro, San Juan y Santiago Apóstoles. Hermandad de la Oración en el Huerto. Capilla de Montesión (Sevilla) 2000.
45. Crucificado de la Sangre. Hermandad de San Benito. Parroquia de San Benito (Sevilla) 2000.
46. Cristo Yacente de la Misericordia en el Santo Sepulcro. Hermandad Servita. Los Palacios y Villafranca (Sevilla) 2001.
47. San Juan, San Andrés, San Pedro, Santo Tomás, Santiago y Judas. Hermandad de la Redención. Parroquia de Santiago (Sevilla) 2001.
48. Virgen de la Paz y Jesús de la Victoria. Hermandad de la Paz. Parroquia de San Sebastián (Sevilla) 2002.
49. Virgen del Carmen. Hermandad de Nuestra Señora del Carmen. Parroquia de San Gil (Sevilla) 2003.
50. Inmaculada Concepción. Iglesia Conventual de San Buenaventura (Sevilla) 2003.
51. Virgen de la O. Hermandad de la O. Parroquia de Nuestra Señora de la O (Sevilla) 2004.
52. Virgen del Rocío. Hermandad de la Redención. Iglesia de Santiago (Sevilla) 2004.

53. Jesús Nazareno. Parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles. Los Santos de Maimona (Badajoz) 2004.
54. Cristo Flagelado. Hermandad de Nuestro Padre Jesús de los Azotes y Columna. Parroquia de San Juan Bautista (Málaga) 2005.
55. Divina Pastora. Convento de San Antonio de Padua (Sevilla) 2006.
56. Virgen de la Encarnación. Iglesia de los Terceros (Sevilla) 2006.
57. Nazareno de la Misericordia. Iglesia del Carmen (Málaga) 2006.
58. Crucificado de las Misericordias. Hermandad de los Coloraos. Ermita del Santísimo Cristo de la Misericordia. Alcalá del Valle (Cádiz) 2007.
59. Jesús Nazareno. Parroquia de San Eutropio. Paradas (Sevilla) 2007.
60. Cristo Yacente del Santo Sepulcro. Parroquia de los Santos Mártires (Málaga) 2007.
61. Nuestra Señora de las Lágrimas. Hermandad del Cautivo. Parroquia de Santa María. Écija (Sevilla) 2007.
62. Virgen de la Estrella. Cofradía de Nuestra Señora Virgen de la Estrella. Ermita de Nuestra Señora de la Estrella. Los Santos de Maimona (Badajoz) 2007.
63. Virgen de la Piedad y María Magdalena. Hermandad de la Sagrada Mortaja. Convento de Santa María de la Paz (Sevilla) 2008.
64. Cristo Cautivo de la Sentencia. Hermandad Sacramental de la Sentencia. Parroquia de Santiago Apóstol (Málaga) 2008.

65. María Salomé. Hermandad de la Lanzada. Iglesia de San Martín (Sevilla) 2008.
66. San Juan Evangelista. Hermandad de Nuestra Señora del Consuelo. Iglesia de San Bartolomé. Cantillana (Sevilla) 2009.
67. Cristo atado a la columna. Hermandad de la Santa Caridad y Misericordia. Iglesia del Santo Cristo. Arahal (Sevilla) 2009.
68. Jesús Nazareno. Hermandad del Santísimo Sacramento y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de los Dolores. Ermita de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Lora del Río (Sevilla) 2009.
69. Virgen de las Viñas. Ermita de la Virgen de las Viñas. Tomelloso (Ciudad Real) 2009.
70. Jesús Nazareno. Hermandad de los Blancos. Iglesia de Santa María de la Oliva. Salteras (Sevilla) 2009.
71. María Auxiliadora. Santuario del Colegio de San Bartolomé (Málaga) 2009.
72. Nuestro Padre Jesús del Gran Poder. Parroquia del Gran Poder, Isla Cristina (Huelva), 2011.
73. Nuestra Señora de la Encarnación. Iglesia de los Terceros (Sevilla), 2012.
74. Santísimo Cristo de la Misericordia. Hermandad del Baratillo. Capilla del Baratillo (Sevilla), 2012.
75. Santísimo Cristo de la Vera Cruz. Parroquia de San Juan Bautista (Málaga), 2012.

76. Virgen de las Angustias. Hermandad de Santiago Apóstol. Iglesia de San Pablo Apóstol, Aznalcázar (Sevilla), 2013.
77. Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia. Hermandad de las Penas. Iglesia de San Francisco (Ceuta), 2013.
78. Nuestro Padre Jesús de la Victoria. Hermandad de la Paz. Parroquia de San Sebastián (Sevilla), 2013.
79. Virgen de la Encarnación. Hermandad de San Benito. Iglesia de San Benito Abad (Sevilla), 2014.
80. Nuestro Padre Jesús Nazareno. Iglesia Mayor Prioral, El Puerto de Santa María (Cádiz), 2014.
81. Virgen de la Esperanza. Hermandad de la Esperanza. Convento de las Madres Justinianas (Cuenca), 2014.
82. Nuestro Padre Jesús de la Humildad. Hermandad de la Humildad. Real Basílica de Santa María de la Victoria (Málaga), 2015.
83. Nuestro Padre Jesús Nazareno. Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno. Capilla de Santa Nonia (León), 2015.
84. Nuestro Padre Jesús del Gran Poder. Hermandad del Gran Poder. Santuario de la Inmaculada Concepción, La Línea de la Concepción (Cádiz), 2015.
85. Sagrado Descendimiento (Cristo, San Juan, Nicodemo). Hermandad del Sagrado Descendimiento. Parroquia del Apóstol San Pedro (Huelva), 2015.

CAPÍTULO VIII

DISCÍPULOS Y SEGUIDORES

Dentro de la labor docente del profesor Miñarro, que no solo se limita a las clases que actualmente imparte en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, también nos tenemos que referir a la misma labor que desempeña en su estudio de imaginería con sus discípulos.

Gran parte de ellos son y han sido alumnos de la facultad que estaban interesados en la imaginería y acudían a su estudio para completar la formación recibida en la facultad para así poder ver el modo de trabajar del maestro en su estudio de imaginería conociendo de primera mano las técnicas, las herramientas y los materiales para la creación escultórica. Muchos de sus discípulos son hoy día reconocidos escultores, restauradores y profesores de dibujo.

Entre sus principales discípulos encontramos nombres como Manuel Mazuecos García, Salvador Guzmán Moral, José María Gamero Viñau, Fernando Murciano Abad, Pedro Manzano Beltrán, Fernando Aguado Hernández, José María Leal Bernaldez, David Segarra Pérez, Juan Alberto Pérez Rojas y Enrique Lobo Lozano.

Manuel Mazuecos García

(Alcalá del Río, Sevilla, 1967) Antiguo alumno de nuestro biografiado y actual colaborador del artista que lleva trabajando con él cerca de dieciocho años. El profesor Miñarro le conoció cuando era alumno de la clase de modelado en segundo curso de la carrera en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Desde entonces han seguido juntos como discípulo y colaborador siendo persona imprescindible según palabras de Miñarro en la organización de su estudio.

Manuel Mazuecos es un escultor que conoce todos los recursos expresivos de la escultura e imaginería dominando con gran maestría las técnicas escultóricas y pictóricas. Es un artista que sabe conjugar dos aspectos de la formación que no siempre

se dan conjuntamente y que son las competencias metodológicas, es decir los conocimientos y las competencias técnicas, que serían las habilidades y destrezas, que se resumirían en saber y saber hacer.

A su formación escultórica unió los estudios de conservación y restauración de bienes culturales, completando así su formación académica con dos especialidades, lo que hace de él un escultor-restaurador, una formación perfecta y poco frecuente en el mundo artístico.

Estamos ante un artista que conoce perfectamente las técnicas y los materiales tradicionales de la escultura así como de la restauración.

Entre los títulos académicos que posee destacamos la licenciatura en Bellas Artes por la especialidad de escultura (Universidad de Sevilla, 1992) y la licenciatura en Bellas Artes por la especialidad de restauración (Universidad de Sevilla, 1995).

Ha sido beneficiario de una beca de investigación en el año 1993 para la asignatura de procedimientos escultóricos de la Facultad de Bellas Artes.

También ha recibido el premio Focus en la Exposición de Otoño de Sevilla en el año 1991 por la obra “Fragmento”.

Ha participado en diversas exposiciones como la celebrada en la Facultad de Bellas Artes en el año 1989, y otra en el mismo centro sobre dibujo del natural en 1990. También ha colaborado en una exposición celebrada en la localidad sevillana de Tocina en 1990 titulada “Diez artistas de la pintura y escultura contemporánea”. Otras intervenciones han sido en diversas exposiciones colectivas organizadas por el ayuntamiento de Alcalá del Río (Sevilla).

Entre sus obras y dentro de su producción civil destacamos la titulada “El último esturión”, se trata de un monumento de 6000 Kg. que preside la entrada de la localidad sevillana de Alcalá del Río y que es un homenaje escultórico al pasado fluvial de la

localidad, un recuerdo a los pescadores de su pueblo que llevan muchos siglos pescando esturiones en el río. El monumento esta representado por un viejo pescador, un esturión amarrado a su barca y un niño que simboliza el pasado que no volverá.¹

Obra religiosa:

- Virgen de la Soledad. Hermandad del Cristo del Perdón. Isla Mayor
- San José con niño. La Rinconada (Sevilla).
- San Juan Evangelista. Hermandad de la Veracruz (Olvera)
- Dolorosa. Hermandad de la Soledad (Villafranca del Guadalquivir)

Restauraciones:

- El Cristo del Desamparo y Abano. (Sevilla) 1995
- El Señor de la Sagrada Mortaja. Hermandad de la Sagrada Mortaja. (Sevilla) 1999.
- Santa Lucía. Iglesia de Santa Catalina (Sevilla) 1999
- Cristo del Perdón. Alcalá del Río (Sevilla) 2002.

Salvador Guzmán Moral

(Cabra, Córdoba, 1961) Ha sido otro de los aprendices del profesor Miñarro. Sus primeros estudios los comenzó en el colegio de la Fundación Termens de Cabra y posteriormente en el nacional Cruz Rueda. Desde pequeño comienza a demostrar ciertas habilidades para el dibujo, lo que hizo a su padre encaminarle por la pintura al óleo.

¹ FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther: *Artes y artesanías...*, op. cit., t. III, pág. 176

Terminados los estudios de bachillerato en el instituto Aguilar y Eslava de Cabra se matriculó en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, cursando la especialidad de restauración los dos últimos cursos de la carrera, teniendo entre sus profesores al catedrático de restauración Francisco Arquillo, surgiendo a raíz de esta especialidad su interés por la imaginería. Esto fue lo que le llevó a contactar con Juan Manuel Miñarro que se dedicaba a esta rama de la escultura, entrando posteriormente en su estudio de imaginería como aprendiz. Miñarro, a quién Guzmán Moral considera su maestro fue el que le introduce en el mundo de la imaginería. El aprendizaje de Salvador en el estudio de Miñarro los compaginaba con los cursos de restauración en la Facultad teniendo así una doble formación, por un lado el de las técnicas imagineras aprendidas en el estudio de Miñarro, y por otro las técnicas restauradoras aprendidas de Francisco Arquillo en la Facultad, siendo esta doble formación el complemento perfecto a juicio del profesor Miñarro.

En la obra de imaginería de Salvador Guzmán, sobre todo en las iconografías marianas, se da una doble estética y serían influencias de las escuelas sevillana (hermosura) y granadina (expresividad). Ejemplo de esto lo encontramos en la Virgen del Rosario (1985) que refleja las estéticas sevillana y granadina. Dentro del estilo sevillano podemos citar la Virgen de la Aurora (1987).

Terminados los cursos universitarios, Guzmán Moral solicitó una beca de formación de personal investigador a la Junta de Andalucía que le fue concedida para realizar bajo la dirección de Francisco Arquillo un estudio sobre los problemas que se plantean en la restauración de imágenes a través de la restauración de una obra concreta: el Cristo de la Sangre de la parroquia de la Asunción de Baena (1986).

Posteriormente el imaginero-restaurador se presentó a las oposiciones de profesor de dibujo de bachillerato obteniendo la plaza, compaginando desde ese momento la actividad docente con la artística. En el año 1997 consiguió el grado de doctor tras la lectura de su tesis: “El mausoleo original de la Vizcondesa de Termens en Cabra

(Córdoba): memoria en mármol y bronce de una época” trabajo de investigación que fue dirigido por su profesor y maestro Juan Manuel Miñarro.²

Obra religiosa:

- Virgen del Rosario (1985). Parroquia de los Remedios, Cabra (Córdoba)
- Virgen de la Aurora (1987). Parroquia de la Asunción y Ángeles, Cabra (Córdoba)

Restauraciones:

- Cristo de la Sangre (1986) y Santa María Magdalena (1987). Parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe, Baena (Córdoba)
- Ángel (1987). Parroquia de la Asunción y Ángeles, Cabra (Córdoba)
- Cristo de la Sentencia (1989). Parroquia de San Francisco y San Rodrigo, Cabra (Córdoba)

José María Gamero Viñau

(Sevilla, 1959) Este escultor e imaginero se inició en el mundo artístico con las enseñanzas recibidas en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla, estudios que compaginó con los de Bachillerato y COU para ingresar en el año 1981 en la Facultad de Bellas Artes de se licenció en la especialidad de escultura en 1986. En 1996 obtuvo el título de doctor en Bellas Artes con la tesis: “Representaciones escultóricas de Cristo en la imaginería polícroma sevillana, no realizada en madera” dirigida por su maestro D. Juan Manuel Miñarro López. Desde el año 1987 es profesor

² DÍAZ VAQUERO, María Dolores: *Imagineros andaluces contemporáneos*, Córdoba, 1995, Págs. 203-205, 290

de modelado en la Escuela de Artes Plásticas, ejerciendo en la actualidad en la sevillana escuela de Nervión, labor docente que compagina con la de escultor.³

Obra civil:

- La obra “Monaguillo” realizada en terracota y premiada en el concurso “Torre Isunza” de la Diputación de Badajoz (1986).
- Retrato del escultor e imaginero Antonio León Ortega, busto de resina sintética que actualmente preside el patio principal de la Escuela de Arte de Huelva (1990).

Obra religiosa:

- San Miguel Arcángel, en resina sintética, localizada en la plaza de San Miguel de la urbanización Las lomas de Marbella (1985).
- Cristo Fuente de la Vida, en resina sintética, localizado en el patio central de la Caja San Fernando de Sevilla y que actualmente se encuentra en la capilla de la Divina Pastora de la calle Amparo (1986).
- Santa Justa (1988) y San Bernabé (1991) imágenes de pequeño formato realizadas en terracota para colecciones particulares.
- San Martín de Porres, en madera policromada para la parroquia de la localidad sevillana de Huévar (1989).
- Virgen de los Dolores (1988), San Antonio (1992) y la gloria del paso de palio en resina sintética policromada (2000), para la hermandad de los Dolores de la barriada de Torreblanca de Sevilla.

³ FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther: *Artes y artesanías...*, op. cit., t. III, pág. 153

Restauraciones:

- Virgen del Rosario (1990). Hermandad de la Cena (Huelva).
- Virgen de la Amargura y Jesús Cautivo (1990). Parroquia de Nuestra Señora de Gracia. Calañas (Huelva).
- Jesús Cautivo (1998). Parroquia de San Ildefonso (Sevilla).

Fernando Murciano Abad

(Sevilla, 1973) Comenzó su formación en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla, graduándose como maestro de talla en piedra y madera y como maestro restaurador y realizador de muebles artesanos en la Fundación Forja XXI. También colaboró como miembro del equipo de restauración del profesor José Rodríguez Rivero-Carrera.

En 1989 entró en el taller del imaginero Jesús Santos Calero para completar su formación artística de permaneció hasta 1992, pasando algunos años más tarde al estudio de Juan Manuel Miñarro a quien considera otro de sus maestros, y que define a Murciano como uno de los representantes más destacados de las nuevas generaciones de imagineros con formación académica y de taller. En 1994 abrió su propio taller en la localidad sevillana de Castilleja de la Cuesta compaginando la actividad escultórica con la docente como profesor de cursos de formación profesional ocupacional.

Su producción artística ha sido reconocida en diferentes ocasiones, como los dos premios recibidos en el Certamen de Imaginería “Sebastián Santos” de Higuera de la Sierra (Huelva): una Mención de Honor en 1999 por su obra “Mana” y un primer premio en el 2001 por su “Inmaculada”.⁴

⁴ Ibídem, Págs. 181-182

Obra civil:

- Busto del emperador Julio Claudio, en mármol compactado para una colección particular de Barcelona.

Obra religiosa:

- Niño Dios para la basílica de Santa María en México D.F.
- Inmaculada Concepción (2002), colección particular.
- Cuatro imágenes del beato Juan Martín Mayo, para las Hermanas de la Providencia de Idozábal (Guipúzcoa), Montemolín (Badajoz), Santa Olalla (Badajoz) y Campanario (Cáceres).
- Crucificado de tamaño académico para el retablo mayor del convento de las Hermanas de la Cruz de Moguer (Huelva).
- Diez caras de angelitos y un Espíritu Santo realizados en marfil para la corona de la Virgen de la Esperanza del Pilar de la Horadada (Alicante).
- Jesús Nazareno (1996). Hermandad de Jesús de la Salud y Clemencia, Barriada Palmete, Sevilla.
- San Juan Evangelista (1998), José de Arimatea (1999), María Magdalena (2000), Nicodemo (2003). Hermandad de la Mortaja. Écija (Sevilla).
- Niño Dios. Hermandad de la Virgen de Valme, Bellavista (Sevilla).
- Ángeles Pasionarios del paso de misterio de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Arahal (Sevilla).

Restauraciones:

- Los ladrones de la hermandad de Montserrat. Sevilla.
- Virgen de Guadalupe. Convento de San Buenaventura. Sevilla.
- Ángeles y Arcángeles del paso de misterio de la hermandad de Montserrat. Sevilla.

Pedro Manzano Beltrán

(San Fernando, Cádiz, 1961) Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Hispalense de Sevilla, en la especialidad de conservación y restauración de obras de arte. Inició su trayectoria profesional en 1987 con la restauración del Crucificado de la Salud y los cuadros de la vida de Santa Teresa del convento del Carmen de San Fernando (Cádiz).

Entre 1989 y 1993 formó parte del equipo de restauradores del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Igualmente trabajó como Director Técnico de la empresa para la conservación y restauración de obras de arte “Serbal, S.L” de colaboró con el también restaurador Enrique Gutiérrez Carrasquilla.

Desde 1990 hasta la actualidad le han sido adjudicados una serie de contratos específicos y de obras para la Delegación Provincial de la Consejería de Cultura de Cádiz y Huelva, Patronato de la Alhambra y el Generalife de Granada y Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía. También desempeña labores de restauración de escultura polícroma en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Actualmente tiene su taller en la calle Pureza de Sevilla.

Restauraciones:

- Virgen de los Dolores. Hermandad Servita. Cádiz.

- Crucificado de la Exaltación. Hermandad de la Exaltación. Sevilla.
- Virgen de la Oliva. Salteras (Sevilla).
- Virgen de la Candelaria. Hermandad de la Candelaria. Sevilla.
- Virgen del Rosario. Hermandad de la Aguas. Sevilla.

Fernando Aguado Hernández

(Sevilla, 1979) Su afición a la imaginería le viene desde pequeño, ya que desde entonces dibujaba imágenes de cristos y vírgenes. Sobrino del pintor y ceramista Juan Luís Aguado, fue este quién le regaló una caja de óleos con la que con tan solo nueve años realizó una pintura sobre lienzo del Señor de la Humildad de la Hermandad de la Cena de Sevilla.

Inicialmente se matriculó en la facultad de Derecho, pero viendo que no era lo suyo se preparó el examen de ingreso en Bellas Artes de la mano del escultor José Manuel Bonilla Cornejo. Tras iniciar la carrera de Bellas Artes, no sería hasta su segundo curso de carrera cuando conocería al profesor Juan Manuel Miñarro, entrando en su taller en el año 2001 con quién perfeccionó su formación, demostrando un gran virtuosismo en el altorrelieve y la imaginería de pequeño formato.

Su producción artística no solo se reduce al campo de la imaginería, también cultiva la pintura de caballete. Así ha recibido el primer premio del “Cartel del Pregón Universitario” del año 2000, el cartel del 250 aniversario de la Hermandad de las Aguas y el Cartel de los 200 años de la bendición de la Divina Pastora de Capuchinos.⁵

⁵ Ibídem, Págs. 122-123

Obra religiosa:

- Nazareno de la Caridad (2004). Parroquia de San José Obrero (Sevilla)
- Arcángeles para el paso de la Virgen de la Salud (2005). Parroquia de San Isidoro (Sevilla)
- Sanedrita, Poncio Pilatos, Claudia Prócula, barrabás y dos soldados romanos (2005-2008). Hermandad del Ecce Homo. Aspe (Alicante)
- Crucificado del Amor (2006). Parroquia del Río San Pedro. Puerto Real (Cádiz)
- Cartelas para el paso del Cristo de la Salud. Hermandad de San Bernardo (Sevilla)
- Copia de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder (2006). Colección particular
- Niño Jesús de Praga (2007). Iglesia del Santo Ángel (Sevilla)
- San Francisco de Paula (2007). Parroquia de San José Obrero (Sevilla)
- Ángeles querubines para el paso de la Virgen de la Asunción (2007). Cantillana (Sevilla)

Restauraciones:

- Borregos de la Hermandad de la Divina Pastora. Iglesia de Santa Ana (Sevilla)
- Retablo de la Virgen del Rocío. Parroquia del Salvador (Sevilla)

- San Antonio Abad. Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos)
- Nuestro Padre Jesús Nazareno. Parroquia de la Purísima Concepción. Alameda (Málaga)

José María Leal Bernáldez

(Sevilla, 1978) Su vinculación con el mundo del arte comienza desde pequeño, ya que su familia tenía una gran relación de amistad con el escultor-imaginero Francisco Buiza Fernández (1922-1983), ya que su abuelo D. José Bernáldez, que era médico y gran coleccionista de arte trató al escultor tras un accidente de moto y que condicionaría el resto de su vida e influiría en su obra de imaginería.

José María Leal se licenció en Bellas Artes por la especialidad de escultura en la Universidad Hispalense de Sevilla, ya que desde siempre tuvo esa vocación por la escultura y la imaginería. En 1994 entró en el taller del escultor-imaginero Francisco Berlanga (último aprendiz de Francisco Buiza y heredero de su taller tras la muerte del maestro). Posteriormente colaboraría en el departamento de escultura de su facultad junto a su maestro y profesor Juan Manuel Miñarro para pasar posteriormente a colaborar junto a Sebastián Santos Calero.

Aunque en su obra de imaginería se ve una clara influencia del estilo de Buiza, también sus modelos de referencia han sido los de la Escuela Sevillana de imaginería como Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa. También ha estudiado y analizado en profundidad para sus posteriores interpretaciones iconográficas las escuelas granadina, castellana y murciana con figuras como Pedro de Mena, Gregorio Fernández, Juan de Juni y Francisco Salzillo que le han proporcionado una mayor versatilidad y diversidad estilística a sus nuevas obras.⁶

⁶ Ibídem, Pág. 167

Obra religiosa:

- San Francisco Javier (2002). Hermandad de los Javieres (Sevilla)
- Niño Jesús de Cuna (2002). Hermandad de los Estudiantes (Sevilla)
- Crucificado del Consuelo (2004). Bolaños de Calatrava (Ciudad Real)
- Cristo Yacente, José de Arimatea, Nicodemo, María Magdalena y Ángel (2004-2006). Hermandad del Traslado al Sepulcro. Torralba de Calatrava (Ciudad Real)
- Virgen de la Paz (2005). Iglesia de Nuestra Señora de la Granada. Moguer (Huelva)
- Cristo Yacente de la Misericordia (2006). Manzanilla (Huelva)
- Santa Ángela de la Cruz (2007). Capilla de los Dolores. Los Palacios (Sevilla)
- Virgen del Rosario (2007). Moguer (Huelva)
- Virgen de la Soledad. Hermandad de la Vera-Cruz. Moguer (Huelva)
- Nuestra Señora de la Esperanza. Iglesia de San Juan Evangelista. Ciempozuelos (Madrid)

Obra civil:

- Desnudos femeninos en bronce y barro
- Retrato de Juan León Blasco

- Monumento a Inocencio Hervás y Buendía (2003). Torralba de Calatrava (Ciudad Real)
- Monumento al sembrador de patatas (2007). Torralba de Calatrava (Ciudad Real)

Restauraciones:

- Crucificado de la Buena Muerte (2001). Iglesia de Omnium Sanctorum (Sevilla)
- María Santísima del Sagrado Corazón (2001). Iglesia del Santísimo Cristo del Perdón (Sevilla)
- Virgen de la Soledad (2003). Bolaños de Calatrava (Ciudad Real)
- Virgen de la Soledad (2003). Moguer (Huelva)
- Divina Pastora (2003). Moguer (Huelva)

David Segarra Pérez

Realizó sus primeros estudios artísticos en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla de obtuvo el título de Técnico Superior de Artes Plásticas y Diseño en Artes Aplicadas de la Escultura, posteriormente y para completar más aun su formación cursó los estudios de Bellas Artes, licenciándose en la especialidad de escultura. Actualmente finaliza sus estudios académicos con la especialidad de conservación y restauración de obras de arte en el citado centro docente al igual que complementa su formación colaborando junto a su profesor y maestro Juan Manuel Miñarro López.

Participó en el programa comunitario “Becas Leonardo da Vinci II para jóvenes artistas del sur de Europa” en la especialidad de escultura, en Florencia (Italia).

Ha participado en numerosas exposiciones entre las que destacan:

Exposición colectiva: Talla en madera y piedra. Ciclos de Grado Superior de Artes Aplicadas a la Escultura. Escuela de Arte de Sevilla (2003).

Exposición colectiva de obras premiadas y seleccionadas en el XII Premio Nacional de Artes Plásticas de la Universidad de Sevilla (2005).

Exposición colectiva de obras premiadas y seleccionadas en el XIV Premio Nacional de Artes Plásticas de la Universidad de Sevilla (2007).

LVII Exposición Nacional de Otoño de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (2008).

David Segarra es un artista que no solo cultiva la imaginería religiosa, también hace incursiones con obras abstractas, naturalistas y contemporáneas experimentando con todo tipo de materiales como pueden ser madera, piedra caliza, mármol, poliéster, barro o chapa de metal.

Obra religiosa:

- Virgen de las Flores (2007), Patrona de Encinasola, Huelva. (Propiedad de la familia Gómiz-Valero).
- San Francisco de Asís. Hermandad de la Caridad (Almería).
- Nuestro Padre Jesús del Gran Poder (bronce).

- Relieve del beso de Judas (2008). Modelo de cartela pasionista.
- Busto de Jesús Nazareno (2008).
- Dolorosa (2009).

Figuraciones abstractas:

- “Fraternidad” (2005). XII Premio Nacional de Artes Plásticas de la Universidad de Sevilla.
- “Ménade I” (2009). Realizada en mármol.
- “Ménade II” (2009). Realizada en madera de cedro.
- “Estudio de Torso” (2009). Realizado en chapa de metal.
- “Maternidad” (2009). Realizada en piedra caliza.

Figuraciones naturalistas:

- “Torso femenino” (2003). Realizado en resina de poliéster.
- “Amanecer” (2008). Realizado en barro cocido. Premio Duquesa de Alba. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.
- “Retrato de Carmen Sánchez” (2009).

Obras contemporáneas:

- “El nacimiento de las formas” (2009). Construcción/ensamblaje.

- “Indiferencia” (2009).

Juan Alberto Pérez Rojas

(Ronda, Málaga, 1982) Tras estudiar el bachillerato en su ciudad natal ingresó en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla especializándose en la rama de escultura. Allí sería de conocería a Juan Manuel Miñarro convirtiéndose en su maestro y manteniendo contacto con él hasta el ingreso en su taller como discípulo y colaborando en sus obras.

Su aprendizaje junto a Miñarro no solo se centró en el campo de la escultura y la imaginería sino también en la restauración. Su estancia en el taller se prolongó durante tres años y culminó con la asistencia honoraria en el año 2008 a la asignatura de procedimientos escultóricos que el profesor Miñarro imparte en la Facultad de Bellas Artes. Igualmente ha sido asistente honorario del catedrático de modelado Sebastián Santos Calero en la asignatura de modelado y composición en quinto curso y de modelado del natural en cuarto curso.

Obra religiosa:

- Profetas Daniel, Ezequiel, Isaías y Jeremías (2005-2006). Hermandad del Santísimo Cristo de la Sangre. Ronda (Málaga)
- Cristo atado a la columna (2005). Colección particular del autor
- Santa Elena (2008). Hermandad de la Vera-Cruz. Ronda (Málaga)
- Divina Pastora (2009). Convento de San Leandro (Sevilla)
- Santa Ángela de la Cruz (2009). Parroquia de San Sebastián. Estepa (Sevilla)
- Dolorosa (2009). Colección particular del autor

- Pareja de Ángeles pasionarios y Cirineos (2009). Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Las Torres de Alora (Málaga)

Restauraciones:

- Nuestra Señora del Buen Amor (2007). Hermandad del Ecce Homo. Ronda (Málaga).
- Nuestro Padre Jesús Nazareno. Las Torres de Alora (Málaga).

Enrique Lobo Lozano

Imaginero y artesano de la madera. Comenzó su carrera artística en el año 1982 formándose artísticamente junto a los escultores Luís Álvarez Duarte, Luís Ángel Ortega León y Juan Manuel Miñarro. Fue con este último con quién colaboró en el misterio que representa el ocaso del firmamento de la hermandad sevillana del Cerro del Águila. Igualmente también participó en el Cristo Resucitado de Córdoba y en el misterio de la Oración en el Huerto de Cabra.

Unas de las esculturas más originales y curiosas que ha realizado han sido una serie de retratos bíblicos: José de Arimatea (2004), Cristo (2004) y Nicodemo (2001) tallados directamente en troncos de madera de ciprés y que el autor expuso en el año 2006 en la localidad sevillana de Espartinas en la Muestra Nacional de Escultura Religiosa.

Actualmente desempeña su labor artística como profesor-monitor de la Escuela-Taller Santa Ana.

Obra religiosa:

- Nazareno del Amor. Barriada de Valdezorras (Sevilla)
- Busto de Nuestro Padre Jesús de la Salud (Los Gitanos). Colección particular

- Cristo cautivo. Colección particular. La Carolina (Jaén)
- Virgen de la Misericordia y San Juan Evangelista. La Carolina (Jaén)
- Arcángeles. Hermandad de la Vera-Cruz. Los Palacios (Sevilla)

Restauraciones:

- Órgano y Sillería Coral. Iglesia de Santa Ana (Sevilla)
- Candelabros de guardabrisas del paso de misterio de la Hermandad del Cerro del Águila (Sevilla)

CATÁLOGO

La producción de Juan Manuel Miñarro es muy amplia, contándose en ella obras de imagerie, restauraciones, publicaciones, conferencias... No obstante, en este catálogo nos circunscribiremos a sus esculturas, a sus trabajos de imagerie y a sus restauraciones.

Producción imaginera

En este apartado se recogen las obras de imagerie más destacadas en la producción de Juan Manuel Miñarro.

Todas ellas se encuentran ordenadas de modo cronológico, desde sus primeras obras hasta las más recientes.

En cada imagen se indica el número de orden en el catálogo, nombre de la advocación que representa, la fecha de ejecución de la obra, las medidas expresadas en metros, la técnica y sede canónica, con la indicación de la ciudad en la que se ubica ésta.

Nº 1

Santísimo Cristo de la Paz

Fecha: 1984

Medida: 180 cm.

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Grupo Parroquial del Santísimo Cristo de la Paz, Nuestra Señora de la Misericordia, Inmaculada Concepción de María, San Luís y San Fernando.

Sede canónica: Parroquia de San Luís y San Fernando. (Sevilla)

Nº 2

María Santísima de la Caridad

Fecha: 1984

Medida: 160 cm.

Técnica: Dolorosa de candelero para vestir, tallada en madera de tilo policromada al óleo

Hermanidad: Hermandad de Penitencia y Silencio y Cofradía de Nazarenos de Ntro. Padre Jesús de la Salud en sus Tres Caídas

Sede canónica: Iglesia de San Juan Bautista. Rota (Cádiz)

Nº 3

Santísimo Cristo de la Redención

Fecha: 1987

Medida: 187 cm.

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Muy Antigua, Venerable y Pontificia Archicofradía Sacramental de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Redención y Nuestra Señora de los Dolores

Sede canónica: Parroquia de San Juan. (Málaga)

Nº 4

Nuestro Padre Jesús Cautivo

Fecha: 1987

Medida: 180 cm.

Técnica: imagen para vestir, tallada en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Real Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús Cautivo, Nuestra Señora de los Dolores y Jesús Resucitado

Sede canónica: Iglesia de Santa Fe (Los Boliches), Fuengirola (Málaga)

Nº 5

Misterio de la Oración en el Huerto

Fecha y medidas: **Nuestro Padre Jesús de las Penas** (1987), 155 cm.

San Juan (1988), 110 cm.

San Pedro (1988), 110 cm.

Santiago (1988), 110 cm.

Técnica: imágenes para vestir, talladas en madera de cedro policromada al óleo talla en madera de cedro policromada al óleo

Hermandad: Real Hermandad y Cofradía de Nuestro Padre Jesús de las Penas y de la Oración en el Huerto y Antigua Cofradía de Nazarenos del Santísimo Rosario de Nuestra Señora de la Aurora, Señor San Sebastián, y Benditas Ánimas del Purgatorio

Sede canónica: Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Cabra (Córdoba)

Nº 6

Misterio de la Presentación al Pueblo

Fecha: **Cristo** (1987)

Poncio Pilato (1998)

Sanedrita (1998)

Soldado Romano (2003)

Escriba (2004)

Soldado Romano (2006)

Técnica: imagen y figuras para vestir, talladas en madera de cedro policromada al óleo

Hermandad: Antigua y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Veracruz, Nuestro Padre Jesús Cautivo ante Pilatos y María Santísima de los Remedios

Sede canónica: Capilla de San Sebastián. Los Palacios (Sevilla)

Nº 7

Niño Jesús

Fecha: 1987

Medida: 50 cm.

Técnica: terracota policromada al óleo

Colección particular del escultor

Nº 8

Nuestro Señor Resucitado

Fecha: 1988

Medida: 187 cm.

Técnica: talla en madera de tilo policromada al óleo

Hermanidad: Real e Ilustre Hermanidad de Nuestro Señor Resucitado y María Santísima Reina de Nuestra Alegría

Sede canónica: Parroquia de Santa Marina de Aguas Santas. Córdoba

Nº 9

San Juan Evangelista

Fecha: 1988

Técnica: imagen para vestir, tallada en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Fervorosa Hermanidad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo del Desamparo y Abandono, Nuestro Padre Jesús de la Humildad y Nuestra Señora de los Dolores Coronada

Sede canónica: Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores (Sevilla)

Nº 10

Figuras secundarias del Misterio de la Presentación al Pueblo

Fecha y medidas: **Poncio Pilato** (1988), 185 cm.

Centurión Romano (1988), 175 cm.

Soldado Romano (1994), 175 cm.

Barrabás (1996), 170 cm.

Escriba (1998)

Las figuras del otro soldado romano y de Claudia Prócula son de Manuel Martín Nieto

Técnica: figuras para vestir, talladas en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Hermanidad de la Santa Cruz y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre de la Presentación al Pueblo y Nuestra Señora del Amor y Sacrificio

Sede canónica: Capilla de la Santa Cruz. Dos Hermanas (Sevilla)

Nº 11

Nuestro Padre Jesús Cautivo de la Puente del Cedrón

Fecha: 1989

Medida: 180 cm.

Técnica: imagen para vestir, tallada en madera de cedro policromada al óleo
Hermandad: Real, Muy Ilustre, Venerable y Antigua Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Puente del Cedrón y María Santísima de la Paloma

Sede canónica: Capilla de María Santísima de la Paloma (Málaga)

Nº 12

Nuestra Señora de los Dolores

Fecha: 1989

Técnica: candelero para vestir, talla en madera de tilo policromada al óleo (cabeza y manos), pino de Flandes (busto, brazos y candelero)

Hermandad: Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de los Dolores

Sede canónica: Iglesia Mayor Parroquial, Olvera (Cádiz)

Nº 13

Figuras secundarias del Misterio del Santísimo Cristo del Desamparo y Abandono

Fecha y medidas: **Centurión Quinto Cornelio** (1989-1990), 180 cm.

Sayón Stephatón (1989-1990), 222 cm.

Dos soldados romanos (1989-1990), 162 y 139 cm.)

Técnica: figuras para vestir, talladas en madera de cedro y policromadas al óleo

Hermandad: Fervorosa Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo del Desamparo y Abandono, Nuestro Padre Jesús de la Humildad y Nuestra Señora de los Dolores Coronada (Cerro del Águila)

Sede canónica: Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores (Sevilla)

Nº 14

Misterio del Descendimiento

Fecha y medidas: **Cristo del Buen Fin** (1990), 170 cm.

José de Arimatea (1990), 186 cm.

Nicodemo (1990), 174 cm.

Virgen de la Concepción (1995), 175 cm.,

Técnica: imágenes y figuras para vestir, talladas en madera de cedro policromada al óleo

Hermandad: Primitiva Hermandad de los Nazarenos del Sagrado Descendimiento, Santa Cruz en Jerusalén, Santísimo Cristo del Buen Fin en su Traslado al Sepulcro y María Santísima de la Concepción.

Sede canónica: Santa Iglesia Catedral de Nuestra Señora de la Asunción (Ceuta)

Nº 15

Nuestra Señora de la Esperanza Macarena

Fecha: 1991

Técnica: candelero para vestir, talla en madera de cedro policromada al óleo (cabeza y manos), pino de Flandes (busto, brazos y candelero)

Hermandad: Real Hermandad de San Juan y Nuestra Señora de la Esperanza Macarena (paso blanco)

Sede canónica: Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación. Las Cuevas de Almanzora (Almería)

Nº 16

María Santísima del Amor

Fecha: 1991

Medida: 166 cm.

Técnica: candelero para vestir, talla en madera de cedro policromada al óleo (cabeza y manos), pino de Flandes (busto, brazos y candelero)

Colección particular del escultor

Nº 17

Santísimo Cristo del Amor

Fecha: 1991

Medida: 185 cm.

Técnica: imagen para vestir, tallada en madera de cedro policromada al óleo

Hermandad: Real, Ilustre, y Carmelitana Hermandad del Santísimo Cristo del Amor en

el Misterio de su Sagrada Entrada en Jerusalén, María Santísima de la Candelaria, Venerable Madre Trinidad y Cofradía de San Blas Obispo y Mártir.

Sede Canónica: Parroquia de Nuestra Señora del Carmen. Aracena (Huelva)

Nº 18

Santísimo Cristo del Amor

Fecha: 1992

Medida: 175 cm.

Técnica: talla en al madera de cedro policromada óleo

Hermanidad: Real, Antigua y Excelentísima Cofradía del Santísimo Cristo del Amor, María Santísima de la Caridad y San Juan Evangelista

Sede canónica: Capilla de Santiago. Marbella (Málaga)

Nº 19

Nuestra Señora de los Ángeles

Fecha: 1992

Técnica: candelero para vestir, talla en madera de cedro policromada al óleo (cabeza y manos), pino de Flandes (busto, brazos y candelero)

Hermanidad: Hermanidad de la Entrada Triunfal de Jesús en Jerusalén, San Juan de la Palma y Nuestra Señora de los Ángeles

Sede canónica: Capilla de Nuestra Señora de los Ángeles, Los Palacios y Villafranca (Sevilla)

Nº 20

María Santísima de la Paz

Fecha: 1993

Medida: 165 cm.

Técnica: candelero para vestir, talla en madera de cedro policromada al óleo (cabeza y manos), pino de Flandes (busto, brazos y candelero)

Hermanidad: Cofradía de Nuestro Padre Jesús Cautivo de Medinaceli y María Santísima de la Paz.

Sede canónica: Parroquia de San Isidro Labrador, Los Barrios (Cádiz)

Nº 21

Nuestro Padre Jesús de la Flagelación

Fecha: 1994

Medida: 182 cm.

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Hermanidad Sacramental y Cofradía de Penitencia de Nuestro Padre Jesús de la Flagelación y María Santísima de la Caridad

Sede canónica: Santa Iglesia Catedral de Nuestra Señora de la Asunción, Ceuta

Nº 22

Misterio de la Sagrada Entrada en Jerusalén

Fecha y medidas: **Cristo sobre asno** (1994), 200 cm.

San Juan Evangelista (1994), 175 cm.

Niño (1994), 150 cm.

Anciano (1995), 170 cm.

Mujer con niño (1995), 165 cm.

San Pedro (1996), 175 cm.

Santiago (1996), 175 cm.

Técnica: imágenes de vestir talladas en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Venerable Hermanidad Sacramental y Cofradía Lasaliana de Cristo Rey en su Triunfal Entrada en Jerusalén y María Santísima de la Estrella. (Borriquita)

Sede canónica: Parroquia de San Francisco de Asís. San Fernando (Cádiz)

Nº 23

Cristo Yacente

Fecha: 1995

Medida: 185 cm.

Técnica: talla en caobilla del Brasil policromada al óleo

Hermanidad: Antigua y Fervorosa Hermanidad y Cofradía de Nazarenos del Triunfo de la Santa Cruz sobre la Muerte. Santo Entierro y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo y Nuestra Señora de la Soledad.

Sede canónica: Parroquia de Santa María Magdalena. Dos Hermanas (Sevilla)

Nº 24

María Inmaculada Madre de la Iglesia

Fecha: 1995

Medida: 170 cm.

Técnica: candelero para vestir, talla en madera de cedro policromada al óleo (cabeza y manos), pino de Flandes (busto, brazos y candelero)

Hermanidad: Hermanidad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Fe y del Perdón, María Santísima Inmaculada, Madre de la Iglesia y Arcángel San Miguel

Sede canónica: Basílica Pontificia de San Miguel (Madrid)

Nº 25

María Santísima de Candelaria

Fecha: 1995

Medida: 170 cm.

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Real, Ilustre y Carmelitana Hermanidad del Santísimo Cristo del Amor en el Misterio de su Sagrada Entrada en Jerusalén, María Santísima de la Candelaria, Venerable Madre Trinidad y Cofradía de San Blas Obispo y Mártir.

Sede canónica: Parroquia de Nuestra Señora del Carmen. Aracena (Huelva)

Nº 26

Nuestra Señora del Rosario

Fecha: 1995

Técnica: candelero para vestir, talla en madera de cedro policromada al óleo (cabeza y manos), pino de Flandes (busto, brazos y candelero)

Hermanidad: Muy Antigua, Ilustre, Fervorosa y Franciscana Hermanidad de Penitencia Y Cofradía de Nazarenos de la Santa Cruz, Nuestro Padre Jesús de los Afligidos en su Sagrada Presentación al Pueblo y Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos (Los Estudiantes)

Sede canónica: Iglesia de Ntra. Sra. de la Victoria, Puente Genil (Córdoba)

Nº 27

María Santísima de la Concepción

Fecha: 1996

Técnica: imagen de candelero, con las partes nobles labradas en madera de cedro, mientras que el maniquí es de pino de Flandes

Hermanidad: Hermandad de Culto y Apostolado del Dulce Nombre de Jesús y Cofradía de Penitencia del Santo Cristo de la Misericordia, María Santísima de la Concepción y San Juan Evangelista

Sede canónica: Iglesia de la Misericordia (Huelva)

Nº 28

Misterio del Regreso del Sepulcro

Fecha y medidas: **San Juan** (1997), 170 cm.

María Magdalena (1998)

María de Cleofás (1998)

María Salomé (1998)

Nicodemo (2001)

José de Arimatea (2002)

Romano (2003)

Sanedrita (2004)

Técnica: imágenes de vestir, talladas madera de cedro, excepto las peanas que van en pino Flandés

Hermanidad: Ilustre Hermandad del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora de los Dolores.

Sede canónica: Parroquia de Santiago Apóstol. (Almería).

Nº 29

Nuestro Padre Jesús de la Flagelación

Fecha: 1998

Medida: 180 cm.

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Ilustre y Venerable Hermanidad de Nuestra Señora de las Angustias

Sede canónica: Ermita de Nuestra Señora de las Angustias. Vera (Almería)

Nº 30

La Sagrada Familia

Fecha: 1998

Medida: 210 cm.

Técnica: tallas en madera de cedro policromada al óleo

Residencia de las Hermanitas de los Pobres. (Sevilla)

Nº 31

Misterio del Traslado al Sepulcro

Fecha: **Cristo de la Caridad** (1998)

San Juan (2004)

José de Arimatea (2004)

Nicodemo (2004)

María Magdalena (2006)

Virgen de las Penas (2007)

Santa Marta (2007)

María Salomé (2008)

María de Cleofás (2008)

Técnica: imágenes para vestir, talladas en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Humilde Hermanidad de San Francisco de Asís y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Caridad en su Traslado al Sepulcro, María Santísima de las Penas y Santa Marta (Caridad)

Sede canónica: Parroquia de Santa Teresa. (Almería)

Nº 32

Cristo Crucificado,

Fecha: 1999

Medida: algo menor del natural.

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo

Iglesia de la Merced Calasparra (Murcia)

Nº 33

Nuestra Señora de la Oliva

Fecha: 2001

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo cabeza y manos, en pino de Flandes busto, brazos y candelero

Hermanidad: Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Bondad en su Entrada Triunfal en Jerusalén, Nuestra Señora de la Oliva y San Agustín de Hipona

Sede canónica: Parroquia de San Agustín. Alcalá de Guadaíra (Sevilla)

Nº 34

Nuestra Señora del Buen Aire

Fecha: 2002

Medida: 160 cm.

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo y estofada al temple de huevo
Seminario Metropolitano (Sevilla)

Nº 35

Santo Cristo de la Veracruz (yacente)

Fecha: 2002

Medida: 183 cm.

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Venerable Hermandad del Santo Cristo de la Vera Cruz, Santo Entierro y Nuestra Señora de los Dolores.

Sede canónica: Parroquia de la Asunción. Almogía (Málaga)

Nº 36

Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Humildad

Fecha: 2003

Medida: 190 cm.

Técnica: imagen para vestir, tallada en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Fervorosa Hermanidad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo del Desamparo y Abandono, Nuestro Padre Jesús de la Humildad y Nuestra Señora de los Dolores Coronada

Sede canónica: Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores (Sevilla)

Nº 37

Centurión romano y sayón para el Misterio de la Flagelación

Fecha: 2003

Medida **sayón**: 1,58 cm.

Medida **centurión romano**: 1,60 cm.

Técnica: imágenes para vestir, talladas en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Cofradía de Ntro. Padre Jesús de la Columna y María Santísima de la Paz y Esperanza.

Sede canónica: Parroquia de Santiago, Lucena (Córdoba)

Nº 38

San Juan Evangelista

Fecha: 2004

Medidas: 175 cm.

Técnica: imagen articulada para vestir, talla da en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad Piadosa Hermanidad de Penitencia y Silencio y Cofradía de nazareos de Nuestro Padre Jesús de la Salud en sus Tres Caídas, María Santísima de la Caridad madre del Amor hermoso, San Juan Evangelista y San Juan Bautista

Sede canónica: Iglesia de San Juan Bautista. Rota (Cádiz)

Nº 39

Santa Ángela de la Cruz

Fecha: 2005

Técnica: imagen tallada en madera de cedro policromada al óleo

Sede canónica: Parroquia de Nuestra Señora de las Huertas. La Puebla de los Infantes (Sevilla)

Nº 40

Santísimo Cristo del Calvario

Fecha: 2005

Medida: 183 cm.

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Muy Antigua y Venerable Hermanidad del Santo Cristo del Calvario y Vía Crucis y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo Yacente de la Paz y la Unidad en el Misterio de su Sagrada Mortaja, Nuestra Señora de Fe y Consuelo, Santa María del Monte Calvario y San Francisco de Paula

Sede canónica: Capilla del Monte Calvario. (Málaga)

Nº 41

Misterio de Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder

Fecha y medidas: **Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder** (2005), 179 cm.

Caifás (2005), 1,85 cm.

Soldado (2008)

Anás (2011)

José de Arimatea (2012)

Técnica: imágenes para vestir, talladas en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Hermanidad Sacramental y Cofradía de Nazarenos de Ntro. Padre Jesús del Soberano Poder, María Santísima de la Caridad y San Mateo Evangelista

Sede canónica: Iglesia Parroquial de San Mateo. Alcalá de Guadaíra (Sevilla)

Nº 42

San Eugenio Papa

Fecha: 2005

Técnica: imagen para vestir, tallada en madera de cedro policromada al óleo

Sede canónica: Iglesia de Santa María de las Flores y San Eugenio (Sevilla)

Nº 43

Nuestra Señora de la Soledad

Fecha: 2006

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo cabeza y manos, en pino de Flandes busto, brazos y candelero

Hermanidad: Hermandad Sacramental y Sto. Entierro de Cristo y María Santísima de la Soledad

Sede canónica: Parroquia de Santo Domingo. Lepe (Huelva)

Nº 44

Madre María de la Purísima de la Cruz

Fecha: 2007

Medida: 175 cm.

Técnica: imagen tallada en madera de cedro policromada al óleo

Localización: Convento de las Hermanas de la Cruz (Sevilla)

Nº 45

Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder (Ecce Homo)

Fecha: 2009

Medida: 180 cm.

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Muy Ilustre y Fervorosa Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder (Ecce Homo) y María Santísima de la Lágrimas

Sede canónica: Iglesia de San Agustín. Guadix (Granada)

Nº 46

Santo Cristo de la Universidad

Fecha: 2010

Medida: 220 cm.

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Hermandad del Santo Cristo de la Universidad , Nuestra Señora de la Presentación y Santo Tomás de Aquino

Sede canónica: Iglesia del Juramento de San Rafael (Córdoba)

Nº 47

Nuestro Padre Jesús del Amor en su Prendimiento

Fecha: 2011

Medida: 175 cm.

Técnica: imagen para vestir, tallada en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Agrupación Parroquial El Olivo

Sede Canónica: Iglesia de Santiago el Mayor. Écija (Sevilla)

Nº 48

Monumento a Juan Pablo II

Fecha: 2012

Medida: 245 cm.

Técnica: bronce fundido y patinado

Localización: Plaza de la Virgen de los Reyes (Sevilla)

Nº 49

Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Pasión y Misericordia

Fecha: 2012-13

Técnica: imagen para vestir, tallada en madera de cedro policromada al óleo

Localización Oratorio familiar de la familia Aguilar Jurado de la localidad de Vélez Málaga (Málaga)

Nº 50

Virgen de la Caridad

Fecha: 2013

Medida: 170 cm.

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo cabeza y manos, en pino de Flandes busto, brazos y candelero Hermanidad: Hermanidad Sacramental y Cofradía de

Nazarenos de Ntro. Padre Jesús del Soberano Poder, María Stma. de la Caridad y San Mateo Evangelista

Sede Canónica: iglesia de San Mateo, Alcalá de Guadaíra (Sevilla)

Nº 51

Santísimo Cristo de la Coronación de Espinas

Fecha: 2014

Medida: 178 cm.

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Hermandad de la Coronación de espinas

Sede Canónica: Parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles (Valencia)

Nº 52

Cristo de la Séptima Palabra

Fecha: 2014

Medida: 176 cm.

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo

Hermanidad: Hermandad de las Siete Palabras

Sede Canónica: Basílica del Pilar (Zaragoza)

Nº 53

Santísimo Cristo de la Misericordia

Fecha: 2015

Medida: 176 cm.

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo

Sede Canónica: Parroquia de San Isidro Labrador. Cártama (Málaga)

Nº 54

Santísimo Cristo Yacente

Fecha: 2015

Medida: 178 cm.

Técnica: talla en madera de cedro policromada al óleo

Sede Canónica: Parroquia de la Purísima Concepción. Fuente Palmera (Córdoba)

Restauraciones

Dentro de la amplia labor restauradora del profesor Miñarro, citaremos seguidamente algunas de sus restauraciones más significativas, señalando el título de la pieza, su ubicación y el año de su intervención. En su nómina seguiremos un orden cronológico:

1. Virgen de la Sangre. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Huevar (Sevilla) 1982.
2. Cristo del Desamparo y Abandono. Hermandad del Cerro del Águila. Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores. (Sevilla) 1982.
3. Virgen de los Dolores. Hermandad Servita. Capilla de los Dolores Los Palacios (Sevilla) 1983.
4. Crucificado de la Vera-Cruz. Parroquia de San Juan Bautista. Las Cabezas de San Juan (Sevilla) 1983.
5. Cristo de la Misericordia. Hermandad Servita. Capilla de los Dolores Los Palacios (Sevilla) 1984.
6. Cristo de la Vera-Cruz y Virgen de la Esperanza. Capilla de la Vera-Cruz Marchena (Sevilla) 1984.
7. Virgen de los Remedios. Capilla de San Sebastián. Los Palacios (Sevilla) 1984.
8. Jesús Nazareno. Parroquia de Nuestra Señora del Rosario. Huevar (Sevilla) 1984.

9. Virgen de la Amargura. Iglesia de la O. Rota (Cádiz) 1984.
10. Cristo de la Expiración y Virgen de la Esperanza. Parroquia de San Nicolás. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) 1985.
11. Virgen de los Dolores. Hermandad del Cerro del Águila. Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores (Sevilla) 1985.
12. Crucificado de la Vera-Cruz. Parroquia de Nuestra Señora del Rosario. Huevar (Sevilla) 1985.
13. Cristo de los Milagros. Parroquia de Santo Domingo. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) 1985.
14. Virgen de los Dolores y Cristo de la Caridad. Hermandad de los Dolores. Parroquia de San Juan Bautista. Rota (Cádiz) 1985.
15. Virgen de las Angustias y Cristo. Parroquia del Carmen. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) 1985.
16. San Andrés Apóstol. Capilla de San Andrés (Sevilla) 1986.
17. Nazareno de la Salud. Hermandad de la Salud. Parroquia de San Juan Bautista. Rota (Cádiz) 1986. También le talló dos ángeles cirineos que ayudan al Señor.
18. Cristo del Perdón. Parroquia de San Isidoro (Sevilla) 1986.
19. Jesús Nazareno. Parroquia de San Miguel. Marchena (Sevilla) 1986.
20. Cristo de la Humildad y Paciencia. Iglesia de San Francisco (Ceuta) 1987.

21. Virgen del Rosario. Iglesia de la O. Rota (Cádiz) 1987.
22. Virgen del Carmen. Parroquia de Nuestra Señora del Carmen de Bonanza. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) 1987.
23. Virgen del Rosario. Parroquia de San Julián (Sevilla) 1987.
24. Virgen de los Remedios. Santuario de Nuestra Señora de los Remedios. Olvera (Cádiz) 1988.
25. María Magdalena y San Juan Evangelista. Hermandad Servita. Capilla de los Dolores (Sevilla) 1988.
26. Niño Jesús. Parroquia de Santa María la Mayor. Pilas (Sevilla) 1988.
27. Cristo de la Misericordia. Hermandad del Baratillo. Capilla de la Piedad (Sevilla) 1988.
28. Cristo de la Vera-Cruz. Parroquia de la Encarnación. Olvera (Cádiz) 1989.
29. Virgen de los Dolores. Parroquia de Nuestra Señora de Belén. Gines (Sevilla) 1990.
30. Divina Pastora. Parroquia de Santa Marina (Sevilla) 1991.
31. Virgen de los Dolores. Hermandad de la Redención. Parroquia de San Juan Bautista (Málaga) 1991.
32. Cristo Resucitado. Hermandad del Resucitado. Parroquia de Santa Marina de Aguas Santas (Córdoba) 1992.
33. Jesús Nazareno. Hermandad del Valle. Iglesia de la Anunciación (Sevilla) 1992.

34. Jesús Nazareno. Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Ermita del Calvario. Cortegana (Huelva) 1992.
35. Cristo Orante. Hermandad de la Oración en el Huerto. Capilla de Montesión (Sevilla) 1993.
36. Virgen de los Dolores. Hermandad de la Soledad. Parroquia de Santiago Apóstol (Almería) 1993.
37. Cristo Resucitado. Hermandad del Resucitado. Iglesia de Santa Marina (Sevilla) 1994.
38. Crucificado del Santísimo Cristo del Desamparo y Abandono. Hermandad del Cerro del Águila. Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores (Sevilla) 1995.
39. Virgen del Buen Fin. Hermandad de la Lanzada. Iglesia de San Martín (Sevilla) 1996.
40. Crucificado del Santísimo Cristo de las Almas. Hermandad de los Javieres. Parroquia de Omnium Sanctorum (Sevilla) 1997.
41. Cristo de la Redención. Hermandad de la Redención. Iglesia de Santiago (Sevilla) 1998.
42. Cristo de la Humildad y Virgen de los Dolores. Hermandad de la Humildad. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Mairena del Alcor (Sevilla) 1998.
43. Cristo descendido de la cruz. Hermandad de la Sagrada Mortaja. Convento de Santa María de la Paz (Sevilla) 1999.

44. San Pedro, San Juan y Santiago Apóstoles. Hermandad de la Oración en el Huerto. Capilla de Montesión (Sevilla) 2000.
45. Crucificado de la Sangre. Hermandad de San Benito. Parroquia de San Benito (Sevilla) 2000.
46. Cristo Yacente de la Misericordia en el Santo Sepulcro. Hermandad Servita. Los Palacios y Villafranca (Sevilla) 2001.
47. San Juan, San Andrés, San Pedro, Santo Tomás, Santiago y Judas. Hermandad de la Redención. Parroquia de Santiago (Sevilla) 2001.
48. Virgen de la Paz y Jesús de la Victoria. Hermandad de la Paz. Parroquia de San Sebastián (Sevilla) 2002.
49. Virgen del Carmen. Hermandad de Nuestra Señora del Carmen. Parroquia de San Gil (Sevilla) 2003.
50. Inmaculada Concepción. Iglesia Conventual de San Buenaventura (Sevilla) 2003.
51. Virgen de la O. Hermandad de la O. Parroquia de Nuestra Señora de la O (Sevilla) 2004.
52. Virgen del Rocío. Hermandad de la Redención. Iglesia de Santiago (Sevilla) 2004.
53. Jesús Nazareno. Parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles. Los Santos de Maimona (Badajoz) 2004.
54. Cristo Flagelado. Hermandad de Nuestro Padre Jesús de los Azotes y Columna. Parroquia de San Juan Bautista (Málaga) 2005.

55. Divina Pastora. Convento de San Antonio de Padua (Sevilla) 2006.
56. Virgen de la Encarnación. Iglesia de los Terceros (Sevilla) 2006.
57. Nazareno de la Misericordia. Iglesia del Carmen (Málaga) 2006.
58. Crucificado de las Misericordias. Hermandad de los Coloraos. Ermita del Santísimo Cristo de la Misericordia. Alcalá del Valle (Cádiz) 2007.
59. Jesús Nazareno. Parroquia de San Eutropio. Paradas (Sevilla) 2007.
60. Cristo Yacente del Santo Sepulcro. Parroquia de los Santos Mártires (Málaga) 2007.
61. Nuestra Señora de las Lágrimas. Hermandad del Cautivo. Parroquia de Santa María. Écija (Sevilla) 2007.
62. Virgen de la Estrella. Cofradía de Nuestra Señora Virgen de la Estrella. Ermita de Nuestra Señora de la Estrella. Los Santos de Maimona (Badajoz) 2007.
63. Virgen de la Piedad y María Magdalena. Hermandad de la Sagrada Mortaja. Convento de Santa María de la Paz (Sevilla) 2008.
64. Cristo Cautivo de la Sentencia. Hermandad Sacramental de la Sentencia. Parroquia de Santiago Apóstol (Málaga) 2008.
65. María Salomé. Hermandad de la Lanzada. Iglesia de San Martín (Sevilla) 2008.
66. San Juan Evangelista. Hermandad de Nuestra Señora del Consuelo. Iglesia de San Bartolomé. Cantillana (Sevilla) 2009.

67. Cristo Atado a la Columna. Hermandad de la Santa Caridad y Misericordia. Iglesia del Santo Cristo. Arahal (Sevilla) 2009.
68. Jesús Nazareno. Hermandad del Santísimo Sacramento y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de los Dolores. Ermita de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Lora del Río (Sevilla) 2009.
69. Virgen de las Viñas. Ermita de la Virgen de las Viñas. Tomelloso (Ciudad Real) 2009.
70. Jesús Nazareno. Hermandad de los Blancos. Iglesia de Santa María de la Oliva. Salteras (Sevilla) 2009.
71. María Auxiliadora. Santuario del Colegio de San Bartolomé (Málaga) 2009.
72. Nuestro Padre Jesús del Gran Poder. Parroquia del Gran Poder, Isla Cristina (Huelva), 2011.
73. Nuestra Señora de la Encarnación. Iglesia de los Terceros (Sevilla), 2012.
74. Santísimo Cristo de la Misericordia. Hermandad del Baratillo. Capilla del Baratillo (Sevilla), 2012.
75. Santísimo Cristo de la Vera Cruz. Parroquia de San Juan Bautista (Málaga), 2012.
76. Virgen de las Angustias. Hermandad de Santiago Apóstol. Iglesia de San Pablo Apóstol, Aznalcázar (Sevilla), 2013.
77. Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia. Hermandad de las Penas. Iglesia de San Francisco (Ceuta), 2013.

78. Nuestro Padre Jesús de la Victoria. Hermandad de la Paz. Parroquia de San Sebastián (Sevilla), 2013.
79. Virgen de la Encarnación. Hermandad de San Benito. Iglesia de San Benito Abad (Sevilla), 2014.
80. Nuestro Padre Jesús Nazareno. Iglesia Mayor Prioral, El Puerto de Santa María (Cádiz), 2014.
81. Virgen de la Esperanza. Hermandad de la Esperanza. Convento de las Madres Justinianas (Cuenca), 2014.
82. Nuestro Padre Jesús de la Humildad. Hermandad de la Humildad. Real Basílica de Santa María de la Victoria (Málaga), 2015.
83. Nuestro Padre Jesús Nazareno. Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno. Capilla de Santa Nonia (León), 2015.
84. Nuestro Padre Jesús del Gran Poder. Hermandad del Gran Poder. Santuario de la Inmaculada Concepción, La Línea de la Concepción (Cádiz), 2015.
85. Sagrado Descendimiento (Cristo, San Juan, Nicodemo). Hermandad del Sagrado Descendimiento. Parroquia del Apóstol San Pedro (Huelva), 2015.

CONCLUSIONES

En esta tesis he intentado hacer un estudio lo más completo posible sobre el escultor-imaginero D. Juan Manuel Miñarro López. Una vez habiendo recopilado todos los datos referentes a su obra y estilo, habiendo procesado los mismos y obtenida la información necesaria en cuanto a su trayectoria profesional expondré seguidamente las conclusiones que a mi juicio son las más significativas.

La obra de imaginería que hace el profesor Miñarro responde a una estética claramente barroca en lo que al estilo se refiere. Esto se explica por el gusto de la clientela que impone al artista una serie de condiciones que repercute finalmente en la propia obra artística, aunque en la mayoría de las veces termina dando paso a su creatividad personal que imprime a cada imagen. No obstante él lo que hace es una reinterpretación de los modelos barrocos que desemboca en un concepto neobarroco de sus iconografías.

En el campo de la restauración se ha caracterizado por un respeto total con la obra a restaurar no desvirtuando en ningún momento el aspecto primitivo de la misma. En este campo es pionero en la restauración de los llamados carbonizados, es decir, en restaurar imágenes que se ha quemado casi en su totalidad en un incendio.

Una vez habiendo expuesto las conclusiones de mi trabajo de investigación paso a exponer igualmente las aportaciones que hace el profesor Miñarro a su obra de imaginería.

La primera aportación y una de las más importantes es la reconstrucción que hace del rostro de Jesucristo teniendo como base los estudios realizados sobre la Sábana Santa. Para ello realiza dos rostros: El rostro del hombre vivo y el rostro del hombre muerto. A través de sus investigaciones llega a un conocimiento de las proporciones corporales y fisonómicas de Jesucristo que luego reflejará en alguna de sus iconografías, como es el caso del Cristo yacente que realizó para la localidad malagueña de Almogía. Hace una

reconstrucción física del hombre a partir de la proyección de una imagen tridimensional sobre el lienzo. Los estudios sobre la tela giran principalmente en torno a tres conceptos: el rostro del hombre vivo, el rostro del hombre muerto y el cuerpo.

La segunda aportación es la creación de un modelo anatómico para la iconografía del crucificado en la escultura. La escultura anatómica la realiza tomando como base los estudios del modelo en vivo y los tratados anatómicos, a través de los cuales hace una verídica recreación del comportamiento del cuerpo cuando se somete a una situación traumática y de tensión como es la crucifixión, a través del modelado, las proporciones y los volúmenes.

Para dicho estudio comenzará con la realización de una escultura de “Ecorché” o cuerpo desollado sin piel donde se representa toda la musculatura del cuerpo humano como fase inicial y de recopilación de datos. La segunda fase consistiría en la ejecución de un crucificado realizado en madera de cedro y policromado al óleo como conclusión final de su estudio. Con estas dos esculturas, el artista pone por un lado el arte al servicio de la anatomía para estudiar y por otro la anatomía al servicio del arte para interpretar lo estudiado.

La tercera aportación sería la incorporación del retrato del natural en sus imágenes secundarias, es decir la transferencia del modelo vivo a sus esculturas. Utiliza como modelos a amigos y conocidos, evitando de este modo los arquetipos que nos ha venido dando la imaginería a lo largo de los siglos. Así para las figuras secundarias del misterio de la hermandad del Cerro del Águila toma el retrato del periodista Manuel Lorente para la imagen de Longhinos el lancero y la del prioste de la hermandad José Luís López para un soldado. También en la iconografía de santos utiliza el retrato del natural, como así lo prueba el retrato que hizo del humorista Paco Aguilar para encarnar a un San Blas para la localidad onubense de Aracena.

La cuarta y última aportación sería la creación de un tipo de “Dolorosa madura”, naturalista y expresionista. Iconografía totalmente diferente de las Vírgenes andaluzas que se han caracterizado por su juventud, perfección y belleza. Se puede citar como

ejemplo de Dolorosa madura, la que ha realizado para la hermandad del traslado al sepulcro de Almería, la Virgen de las Penas.

Finalmente y para concluir quisiera decir que el presente estudio que he iniciado sobre la vida y la obra del profesor Juan Manuel Miñarro López no es un capítulo cerrado, queriendo con esto decir que otros estudiosos de la historia del arte y sobre todo de la imaginería contemporánea puedan retomar en un futuro dicho tema y plantear nuevos interrogantes sobre la figura de nuestro biografiado, más aún cuando por edad todavía le queda mucha obra por hacer.

BIBLIOGRAFÍA

ABASCAL FUENTES, Juan, *Permanencia y vigencia de las formas y principios barrocos en los escultores-imagineros sevillanos del siglo XX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982.

AGUIRRE MONASTERIO, Rafael y RODRÍGUEZ CARMONA, Antonio, *Evangelios sinópticos y hechos de los apóstoles*, ed. Estella, 1994.

ALBERTI LÓPEZ, José Luís, *La anatomía y los anatomistas españoles del Renacimiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.

ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, “Seis Temas Profanos en el Catálogo de Antonio Castillo Lastrucci,” en *Laboratorio de Arte*, 2000, nº 13, pags. 263-287

- “La Inmaculada Concepción de la Iglesia Sevillana de la Sagrada Familia. una Imagen de Antonio Castillo Lastrucci”, en *Laboratorio de Arte*. 2004. pág. 547-550.
- “Tres Proyectos Profanos de Antonio Castillo Lastrucci”, en *Laboratorio de Arte*. 2005. nº 17. pág. 343-362.
- *Nicomedes. Esculturas 1953-2006*. Ávila. Ayuntamiento de Ávila. 2006.
- “El Escultor Nicomedes Díaz Piquero”, en *Laboratorio de Arte*. 2006, nº 19, págs. 369-388.
- “La Escultura Sevillana Durante el Primer Tercio del Siglo XX”, vol. 1, pág. 12-92, en *Escultores Sevillanos del Siglo XX*, Huelva, España, Fundación Caja Rural del sur, 2008.

- “Lorenzo Coullaut Valera y la Escultura Sevillana de su Época”. pág. 75-135, en *Mateo Inurria y la Escultura de su Tiempo*, Ayuntamiento de Córdoba, Fundación Cajasur, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Boti, Junta de Andalucía, Universidad de Córdoba, 2011.
- “Antonio Castillo Lastrucci, el más destacado imaginero sevillano del siglo XX”, en *Hiniesta Boletín Informativo*, 2012. nº 77, pág. 50-52.
- “El Misterio de la Sentencia”, en *Esperanza Macarena. Historia. Arte. Hermandad*, vol. II, págs. 260-301, Ediciones Tartessos, S. L. 2013.
- “Las Imágenes de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de la Victoria y María Santísima de la Paz”, en *La Paz. El Porvenir. Historia y Patrimonio*, vol. I, págs. 119-161, Sevilla, Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla. 2014.
- “La imagen de María Santísima de la Paz”, en *Boletín de la Real y Fervorosa Hermandad Sacramental del Señor San Sebastián y Nuestra Señora del Prado y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Victoria y María Santísima de la Paz Parroquia de San Sebastián de Sevilla*, 2015. nº 65. pág. 12-16.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego, *Historia del arte*, t. II, Madrid, 1973.

- *Murillo: su vida, su arte, su obra*, Madrid, ed. Espasa-Calpe, 1981.
- *Murillo*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1982.

ANTEQUERA LUENGO, Juan José, *Semana Santa en la provincia de Sevilla. Arte, historia, ceremonia*, Sevilla, Facediciones, 2012.

AROCA LARA, Ángel, *El crucificado en la imaginería andaluza del siglo XVII*, Córdoba, 1987.

AZCÁRATE RISTORI, José María, *Escultura del siglo XVI*, Madrid, ed. Plus Ultra, 1958.

BANDA Y VARGAS, Antonio de la, “El crucificado en la semana santa sevillana”, en *Archivo hispalense*, nº 126-127, Sevilla, 1964.

- “La imaginería procesional sevillana en los siglos XIX y XX”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 242, Sevilla, Noviembre, 1979.
- *Panorámica de la escultura sevillana del siglo XX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982.
- *De la ilustración a nuestros días*, Sevilla, ed. Gever, 1991.
- *Los estatutos de la Academia de Murillo*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1961.
- *El manuscrito de la Academia de Murillo*, Sevilla, Confederación Española de Centros de Estudios Locales, 1982.
- *La escultura sevillana del siglo de oro*, Madrid, Club Urbis, 1978.

BARCSAY, Jenó, *Anatomía artística del cuerpo humano*, Madrid, ed. Daimon, 1968.

BARÓN FERNÁNDEZ, José, *Andrés Vesalio: su vida y su obra*, Madrid, Instituto Arnau de Vilanova, 1970.

BATTISTI, Eugenio, *La obra escultórica de Miguel Ángel*, Madrid, 1982.

BERMEJO Y CARBALLO, José, *Glorias religiosas de Sevilla o noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de Penitencia, Sangre y Luz fundadas en esta ciudad*, Sevilla, 1977.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge, *Pedro Roldán: maestro de escultura (1624-1699)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992.

- *Francisco Antonio Gijón*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1982.
- *Alonso Cano en Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1976.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, *Imagineros andaluces de los siglos de oro*, Sevilla, 1986.

BRAOJOS GARRIDO, Alfonso, *Historia de Sevilla: Sevilla en el siglo XX*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones, 1990.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Luís Gordillo*, Madrid, 1986.

- *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, ed. Mondadori, 1991.

CAMÓN AZNAR, José, *La pasión de Cristo en el arte español*, Madrid, 1949.

- *Arte español del siglo XVIII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

CARRERO RODRÍGUEZ, Juan, *Gran diccionario de la Semana Santa*, Córdoba, ed. Almuzara, 2006.

- *Anales de las cofradías sevillanas*, Sevilla, ed. Castillejo, 1991.
- *Historia de las cofradías de Sevilla*, Sevilla, 1995.

DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa, *Los Ribas: un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba, 1985.

DELGADO ROIG, Juan, *Los signos de la muerte en los crucificados de Sevilla*, Sevilla, 1951.

DÍAZ VAQUERO, María Dolores, *Imagineros andaluces contemporáneos*, Córdoba, 1995.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de iconografía*, Madrid, ed. Istmo, 1994.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, José, *Arte y artesanos de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 2000.

FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther, “La imaginería procesional”, en *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza*, t. III Sevilla, ed. Tartessos, 2004.

GAÑÁN MEDINA, Constantino, *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*, Sevilla, 1999.

GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, *Arte en las hermandades de Sevilla*, Sevilla, 1986.

GARCÍA HERNÁNDEZ, José Antonio, *La Escuela de Artes y Oficios artísticos y de Bellas Artes de Sevilla: 1900-1963*, Sevilla, ed. Padilla Libros, 1997.

GARCÍA LÓPEZ, José Luís, *La arquitectura en Sevilla y su provincia*, en *Sevilla y su provincia*, Sevilla, ed. Gever, 1993.

GARCIA OLLOQUI, María Victoria, *La Roldana*, Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, 1977.

- *La iconografía en la obra de Luisa Roldán, Sevilla, 1989.*

GASCÓN DE GOTOR, Anselmo, *El crucifijo y el arte*, Zaragoza, 1944.

GIMÉNEZ DE ARAGÓN SIERRA, Pedro, *Escultores sevillanos del siglo XX*, Huelva, 2008.

GÓMEZ MORENO, Manuel, *La gran época de la escultura española*, Barcelona, ed. Noguer, 1964.

GOMEZ MORENO, María Elena, *Escultura del siglo XVII*, Madrid, ed. Plus-Ultra, 1963.

GÓMEZ DE TERREROS, María del Valle, *Antonio Gómez Millán (1883-1956): una revisión de la arquitectura sevillana de su tiempo*, Sevilla, ed. Guadalquivir, 1993.

- *Aurelio Gómez Millán: arquitecto*, Sevilla, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental y Badajoz, 1988.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, “La imagería de la Semana Santa de Sevilla en la segunda mitad del siglo XX”, en *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX*, Sevilla, 1992.

- *Cuando Cristo pasa por Sevilla: escultura, iconografía y devoción, en Sevilla Penitente*, T. II, Sevilla, 1995.
- Sentimiento y simbolismo en las representaciones marianas de la semana santa de Sevilla, en *Las cofradías de Sevilla: historia, antropología y arte*, Sevilla, 1985.

- Imágenes de las cofradías sevillanas desde el academicismo al expresionismo realista, en *Las cofradías de Sevilla en el siglo de la crisis*, Sevilla, 1991.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José, Imagineros e imágenes de la semana santa sevillana (1563-1763), en *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*, Sevilla, 1988.

- *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 1992.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús, *Antonio Castillo Lastrucci*, Sevilla, Ediciones Tartessos, S.L., 2010.

GONZÁLEZ ISIDORO, José, *Benito de Hita y Castillo (1714-1784): escultor de las hermandades de Sevilla*, Sevilla, Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1986.

GUASCH, Ana, *40 Años de pintura sevillana (1940-1980)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1981.

GUTIÉRREZ SERRANO, Federico, *Semana Santa en Sevilla*, Madrid, 1975.

HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza editorial, 1987.

HERMOSILLA MOLINA, Antonio, *La pasión de Cristo vista por un médico*, Sevilla, 1985.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Juan Martínez Montañés*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1976.

- *La escultura y la arquitectura española del siglo XVII*, Madrid, ed. Espasa-Calpe, 1985.
- *Pedro Duque Cornejo y Roldán*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983.
- *Juan de Mesa*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983.
- *Andrés de Ocampo (¿1555?-1623)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1987.
- *Disquisiciones sobre la imaginería sevillana de los siglos de oro*, Madrid, 1978.
- *Estudios de iconografía sagrada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1967.
- Retablos y esculturas de la catedral de Sevilla, en *La catedral de Sevilla*, Sevilla, ed. Guadalquivir, 1991.

JIMÉNEZ SERRANO, Carmen, “Formación y desarrollo escultórico en el aula-taller de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla”, en *Boletín de la Academia de Santa Isabel de Hungría*. Sevilla, 1989

KENNETH, CLARK, *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Madrid, ed. Alianza, 1987.

LAÍN ENTRALGO, Pedro, *Miguel Ángel y el cuerpo humano*, Madrid, ed. Rocas, 1965.

LANGE, Fritz, *El lenguaje del rostro: una fisonomía científica y su aplicación práctica a la vida y al arte*, Barcelona, 1975.

LINERO RÍOS, Manuel, *De Jerusalén a Sevilla: la Pasión de Jesús*, t. III- IV, Sevilla, ed. Tartessos, 2005.

LÓPEZ FE, Carlos María, *Psicología del arte: la expresión de sentimientos de agonía, dolor y muerte de Cristo en la imaginería sevillana*, Sevilla, 1985.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929.

- *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932.
- *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928.
- *Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1922.

LUQUE TERUEL, Andrés, “Miguel García Delgado (Gea). La Escultura del Mausoleo de Manolo González. Documentación del Proceso Creativo”, en *Laboratorio de Arte*, nº 13, 2001, págs. 443-456.

- *Vigencia de las Vanguardias en la Pintura Sevillana*, Editorial Concha Pedrosa. 2007.
- “La Virgen de las Tristezas, Excelencia de una Talla Contemporánea Intacta”, en Vera Cruz, Ed. 2009, págs. 63-65.
- “Proceso de Ampliación y Fundición de la Estatua Ecuestre de la Condesa de Barcelona de Miguel García Delgado (Gea)”, en *Cuadernos de restauración*. 2009. nº 7, págs. 75-88.
- *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y Bordados para la Hermandad de la Macarena, 1879-1900*, Sevilla, Ed. 1. Jirones de Azul, 2009.

- *Luis Ortega Bru. Vanguardia inédita*, en *Grandes Maestros Andaluces*, serie dirigida por Enrique Pareja López en Sevilla, Ediciones Tartessos. 2011.
- “Personalidad artística. Etapas y estilos”, vol. I. pág. 116-159, en *Luis Ortega Bru. Un genio en solitario*, *Grandes Maestros Andaluces*. Serie dirigida por Enrique Pareja López en Sevilla. Ediciones Tartessos. Sevilla. 2011.
- “Actualidad de un amplio catálogo”, vol. I. pág. 256-401, en *Luis Ortega Bru. Un genio en solitario*. *Grandes Maestros Andaluces*. Serie dirigida por Enrique Pareja López en Sevilla. Ediciones Tartessos. Sevilla. 2011.
- “*Luis Ortega Bru. Un genio en solitario*”. *Grandes Maestros Andaluces*. Serie dirigida por Enrique Pareja López en Sevilla. Ediciones Tartessos. Sevilla. 2011.
- *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena, 1900-1930*. Sevilla, Ed. 1. Jirones de Azul, 2011.
- *Passio Hispalensis*, Sevilla, Editorial Tartessos. 2012.
- “Vicente Rodríguez Caso y el Realismo Contemporáneo de la Virgen de la Quinta Angustia”, en *Quinta Angustia*, Ed. 2010.

MAÑES MANAUTE, Antonio, Esplendor y simbolismo de los bordados, en *Sevilla Penitente*, t.III, Sevilla, 1995.

- Gremios, talleres y bordados de la semana santa de Sevilla desde el siglo XVI al siglo XIX, en *Arte y artesanos de la semana santa de Sevilla*, t. X, Sevilla, 2000.

MÁRQUEZ ORTIZ, C.: *Creación en Sevilla de la Escuela Superior de Bellas Artes*. Sevilla, 1986. Tesis doctoral inédita.

- “Creación en Sevilla de la Escuela Superior de Bellas Artes”, en rev. *Monografías de Arte*, 1999- 2000. Sevilla, 2000.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Las claves de la escultura*, Barcelona, ed. Planeta, 1990.

- *La escultura y la arquitectura española del siglo XVII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- *El arte del barroco, Madrid, ed. Taurus, 1990.*
- *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1980.
- *Escultura barroca castellana*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1959.
- *Escultura barroca en España: 1600-1770*, Madrid, ed. Cátedra, 1991.
- *Historia de la escultura*, Madrid, ed. Gredos, 1976.
- *Historia de la arquitectura, Madrid, ed. Gredos, 1970.*
- *Historia del arte*, t. II, Madrid, ed. Gredos, 1982.

MARTÍN MACÍAS, Antonio, *Francisco de Ocampo: maestro escultor (1579-1639)*, Sevilla, 1983.

MARTÍN MARTÍN, Fernando, *Pintura contemporánea sevillana*, en *Sevilla y su provincia*, Sevilla, ed. Gever, 1993.

- *Luís Gordillo*, Sevilla, 2000.

MARTÍNEZ ALCALDE, Juan, *Sevilla mariana: repertorio iconográfico*, Sevilla, ed. Guadalquivir, 1997.

- *Imágenes sevillanas de la Virgen*, Sevilla, Miriam, 1991.

MARTÍNEZ LEAL, Pedro Ignacio, *Francisco Buiza: escultor e imaginero (1922-1983)*, Sevilla, ed. Guadalquivir, 2000.

MARTOS NÚÑEZ, Juan Antonio, *De Jerusalén a Sevilla: la pasión de Jesús*, t. I-II, Sevilla, ed. Tartessos, 2004.

MARVIZÓN PRENEY, Julio, *La Sábana Santa: ¿Milagrosa falsificación?*, Sevilla, 2001.

MIÑARRO LÓPEZ, Juan Manuel, *Estudio de anatomía artística para la iconografía del crucificado en la escultura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1987.

- *El hombre de la Síndone*: [catálogo de exposición]: Ronda, Unicaja Fundación Ronda, 2003.

MONTESINOS MONTESINOS, Carmen, *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1986.

MONTOTO DE SEDAS, Santiago, *Cofradías sevillanas*, Sevilla, 1976.

MORALES Y MARÍN, José Luís, *Barroco y Rococó*, Barcelona, ed. Planeta, 1986.

- *Arte español del siglo XVIII*, Madrid, ed. Espasa-Calpe, 1989.
- *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, 1986.

MORALES MARTÍNEZ, Alfredo José, *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2004.

MORENO HURTADO, Antonio, *La Hermandad de Jesús de las Penas en la Oración en el Huerto*, Cabra, 2014.

MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1961.

ORTIZ MUÑOZ, Luís, *Semana Santa en Sevilla*, Sevilla, ed. Guadalquivir, 1992.

OSUNA LUQUE, Carmen, *Aproximaciones a la escultura contemporánea*, Sevilla, 2002.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel, *La imagería procesional sevillana: misterios, nazarenos y cristos*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de Publicaciones, 1981.

- *Las Vírgenes de la semana santa de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1983.

- *Jerónimo Hernández*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1981.

PAREJA LÓPEZ, Enrique, *Pedro Roldán*, Sevilla, ed. Tartessos, 2008.

PAREJA LÓPEZ, Enrique y MÁRQUEZ CONTRERAS, Evaristo, *Carmen Jiménez*, Sevilla, ed. Gever, 1994.

PEÑA FERNÁNDEZ, Francisco, *Medio siglo de vanguardias*, Sevilla, ed. Gever, 1994.

PÉREZ CALERO, Gerardo, *La plástica escultórica en la Sevilla del siglo XX*, en *Sevilla y su provincia*, Sevilla, ed. Gever, 1993.

- “Arte y Fiesta en la Sevilla Contemporánea. Historia Artística de la Fiesta de Reyes Magos: 1917-2002”, págs. 271-375, en *La Cabalgata de los Reyes Magos del Ateneo de Sevilla*. Ateneo de Sevilla-Fundación el Monte. 2001.
- *Las Bellas Artes y el Ateneo de Sevilla. la Vida Artística de la Ciudad (1887-1950) I*. Ateneo de Sevilla. 2006.
- *Antonio Adelardo, Pintor, Poeta y Médico*. Ateneo de Sevilla. 2009.
- *Las Bellas Artes y el Ateneo de Sevilla (1951-2009). La Vida Artística de la Ciudad II*, Sevilla, Ateneo de Sevilla. 2010.

PINEDA NOVO, Daniel, *Escultura e imagería*, Sevilla, 1981.

PITA ANDRADE, José Manuel, *La escultura y la arquitectura española del siglo XVII*, Madrid, ed. Espasa-Calpe, 1985.

RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio, *Juan Manuel Miñarro: investigaciones sobre la Sábana Santa desde la creación escultórica*, Ronda, Editorial: Parroquia Santa María la Mayor (Ronda), 2000.

RAYA TÉLLEZ, José, *El pintor Francisco Cortijo (1936-1996)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

REAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, 2002.

REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, ed. Cátedra, 1999.

RIQUELME SALAR, José, *Examen médico de la vida y pasión de Jesucristo*, Madrid, 1953.

RODA PEÑA, José, La imagería procesional sevillana en la primera mitad del siglo XX, en *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX*, Sevilla, 1992.

- La imagen de Nuestro Padre Jesús de la Pasión: Un modelo para la iconografía del Nazareno en Sevilla, en *Actas del Congreso Internacional sobre Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno, t. II*, Córdoba, 1991.
- Conservación, restauración e intervenciones en la escultura procesional andaluza, en *Conservación del patrimonio cofradiero*, Lucena, 1997.
- *Nazarenos de Sevilla*, Sevilla, ed. Tartessos, 1997.
- *Crucificados de Sevilla*, Sevilla, ed. Tartessos, 1997-1998.
- *Misterios de Sevilla*, Sevilla, ed. Tartessos, 1999.

RODRÍGUEZ GATIUS, Benito, *Luis Ortega Bru: biografía y obra*, Sevilla, ed. Guadalquivir, 1995.

ROMERO COLOMA, Aurelia María, *La Roldana y su imagería pasionista*, Jerez de la Frontera, 1998.

- *La iconografía pasionista y sus manifestaciones artísticas en Andalucía*, Málaga, ed. Aljaima, 2008

ROMERO ESCASSI, José, *Lecciones de anatomía artística*, Sevilla, Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1970-1980.

ROMERO MENSAQUE, Carlos José, *La Semana Santa en la Sevilla del barroco*, en *Semana Santa en Sevilla*, Sevilla, 1986.

ROMERO TORRES, José Luís, TORREJÓN DÍAZ, Antonio, *De Jerusalén a Sevilla: la pasión de Jesús*, t. III-IV, Sevilla, ed. Tartessos, 2004.

ROSA MATEOS, Antonio, *Castillo Lastrucci: su obra*, Almería, 2004.

RUIZ ALCÁÑIZ, José Ignacio, *El escultor Juan de Astorga*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1986.

SALAS, Nicolás, *Anales del Siglo XX*, Sevilla, 1999.

- *Crónicas del Siglo XX*, Sevilla, 1976.

SÁNCHEZ HERRERO, José, Las cofradías de Semana Santa de Sevilla durante la modernidad: siglos XV al XVII, en *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*, Sevilla, 1988.

- *La Semana Santa en Sevilla*, Madrid, Silex, 2003

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, *El arte del barroco: escultura, pintura y artes decorativas*, Sevilla, ed. Gever, 1991.

- *Carmen Jiménez: esculturas*, Granada, Universidad de Granada, 1983.

SANCHO CORBACHO, Antonio, Francisco Pacheco, tratadista de arte, en *Archivo Hispalense*, nº 70, Sevilla, 1955.

SANTOS CALERO, Sebastián, *Sebastián Santos Rojas: escultor-imaginero*, Sevilla, 1995.

SANZ SERRANO, María Jesús, *La orfebrería sevillana del barroco*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1976.

- Las artes ornamentales en las cofradías de la semana santa sevillana, en *Las cofradías de Sevilla: historia, antropología y arte*, Sevilla, 1985.
- El ajuar de plata, en *Sevilla penitente, t. III*, Sevilla, ed. Gever, 1995.

STEPANOW, Giovanni, *Rubens*, Barcelona, ed. Labor, 1958.

TEIXIDÓ CAMÍ, Josep María, CHICHARRO SANTAMERA, Jacinto, *La talla: escultura en madera*, Barcelona, ed. Parragón, 2001.

TORREJÓN DÍAZ, Antonio, *El escultor José Montes de Oca*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1987.

TORRES BOHÓRQUEZ, José, Los personajes secundarios de la Pasión, en *Sevilla penitente*, T.II, Sevilla, ed. Gever, 1995.

TRENS, Manuel, *María: iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, ed. Plus-Ultra, 1947.

- *Santa María: vida y leyenda de la Virgen a través del arte español*, Barcelona, 1954.

TURMO, Isabel, *Bordados y bordadores sevillanos: (siglos XVI a XVIII)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, 1955.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Arte español del siglo XVIII*, Madrid, ed. Espasa-Calpe, 1989.

- *Francisco Pacheco (1564-1644)*, Sevilla, Caja San Fernando, 1990.

VALVERDE DE HAMUSCO, Juan, *Historia de la composición del cuerpo humano*, Madrid, ed. Turner, 1985.

WHEELER, William, HAYWARD, Charles, *Talla y dorado de la madera*, ed. Ceac, 1995.

ZAMBRANA VEGA, María Dolores, “Una aproximación a la obra de Juan Manuel Miñarro: imaginero de la escuela sevillana”, en *Laboratorio de Arte*, nº 23 (2011), pp. 507-521,

RECURSOS INFORMÁTICOS

CALDERÓN, José

- *Historias sevillanas*: <http://www.manara690.blogspot.com>

MÁRQUEZ ORTIZ, Carmen

- Creación en Sevilla de la Escuela Superior de Bellas Artes, en *Monografías de arte: 1999-2000*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2000, 8495454157.

APÉNDICES

Un aspecto destacado en las obras de imaginería es el concerniente a sus adornos. Aunque mayoritariamente elaborados por artesanos especializados, éstos comparten con el escultor sus conocimientos iconográficos y saben adecuar y potenciar con sus motivos ornamentales, que también son poseedores de valores simbólicos e iconográficos, el contenido temático y la significación sagrada de la talla polícroma. Entre estos artesanos destacan sobremanera en el caso de la imaginería, y en especial de la procesional tan presente en la producción de Miñarro, los orfebres y los bordadores. Por ello, dedicaremos este apéndice a profundizar en el uso y simbología de los motivos y ornatos empleados por ellos.

Apéndice I

Los ornamentos: temática y simbología

La simbología y temática del bordado en los ropajes de las imágenes de Cristos y Dolorosas responden a un amplio y variado repertorio iconográfico, cuyos signos están cuajados de símbolos y alusiones pasionistas, cristíferas, marianas, etc. Simbolismo que se refuerza con el color del tejido que sirve de soporte al bordado, de a través del oro, la plata y las sedas multicolores, se consiguen unos conjuntos de un gran efecto decorativo.

Estos colores, hacían alusión tanto a sus respectivas advocaciones como a sus propias tradiciones históricas. Sin embargo, a las vestimentas de los titulares no llegaban estas tradiciones. Durante los siglos XVII y XVIII, los colores de los atuendos de los Cristos y Vírgenes eran exclusivamente los de penitencia y luto: el morado (hace alusión al sufrimiento y la penitencia) y el negro (color de duelo y dolor por la pérdida del Señor). El Señor siempre vestía con túnica morada y la Virgen alternaba la saya morada y el manto negro, con el color negro exclusivo en su indumentaria.

Es en el siglo XIX, cuando se van a aportar nuevos colores a las prendas de las efigies de Cristo y la Virgen, con un nuevo valor simbólico: el azul (que simboliza el cielo y el amor celestial, y símbolo mariano por excelencia), el blanco (que simboliza la pureza, la santidad y la inocencia), el verde (simboliza la esperanza, es el color de la vegetación y expresa el triunfo de la primavera sobre el invierno, y de manera simbólica, el de la vida sobre la muerte), el rojo (resalta el amor de Cristo y alude a su Pasión, es el color de la vida y de la redención del hombre por la sangre derramada por el Salvador).

La orfebrería, uso y simbología en la ornamentación de las imágenes

El arte de la plata y el oro labrado, constituye una de las más antiguas tradiciones dentro del arte andaluz, estando íntimamente relacionado con los delicados y ricos objetos de culto religioso. La posesión de objetos de orfebrería para utilizarlos en el culto, y para embellecer a sus imágenes y demás simulacros sagrados, fue siempre la máxima aspiración del sentir cristiano. El espíritu de ornamentación de las imágenes produjo un aumento de su ajuar de plata. Los aditamentos de las imágenes, se caracterizan por su gran tradicionalismo, de se reproducen los modelos estilísticos de los siglos XVII, XVIII y XIX, mostrando a través de ellos un gran efecto de brillantez y riqueza. Es por eso por lo que con frecuencia se copian e interpretan los antiguos estilos de los maestros orfebres, realizando piezas que van desde el neogótico hasta el neoclásico, pasando por el neorrenacentista y neobarroco. No obstante, el lujoso ajuar de plata de las imágenes de hoy día es superior a la época barroca, ya que el Concilio de Trento exigía una gran austeridad en el exorno de las imágenes, respondiendo así a los principios contrarreformistas, no permitiéndose hacer alarde de lujo en los divinos simulacros.

La sencillez en la ornamentación de las imágenes procesionales en la época barroca, era concebida así por tratarse de una conmemoración dolorosa por la pasión de Cristo. Sin embargo, durante el primer tercio del siglo XVII se advirtió un cambio en ese sentir, con la aparición de un cierto espíritu de lujo y brillantez, que no sólo afectaba a las antiguas imágenes, sino también a las de nueva creación.

En lo que se refiere a las imágenes de Cristo, iban adornadas muy sobriamente, llevando tanto nazarenos como crucificados coronas de espinas, pero rara vez potencias de oro o plata. Las imágenes de la Virgen, tan sólo iban con una corona de plata como símbolo de riqueza y que hacía alusión a la realeza de María como reina del universo.

La ornamentación de las imágenes cristíferas, era muy austeras en los primeros tiempos. La corona de espinas, símbolo más antiguo de la pasión, podía estar incorporada a la talla, o ser de plata superpuesta, pero en casi todos los casos eran sencillas, reproduciendo fielmente la rama de espino, o bien representando una trenza de plata¹

Las potencias, usadas tanto por nazarenos como por crucificados son de uso más reciente, pues no aparecen anteriores al período barroco. Simbolizan los rayos de luz o aureola que rodea la cabeza de las personas divinas, y a su vez, en el caso de Cristo, toman la forma de los tres brazos de la cruz, quedando el cuarto oculto tras la cabeza y simbolizando su muerte.² Dicho aditamento, hace referencia de manera simbólica, a la teoría del alma humana: dentro de los es del alma despuntan las tres potencias intelectivas que proporcionan al hombre “la memoria”, necesaria para retener el conocimiento, “el entendimiento” que le hace posible asimilarlo tras comprenderlo previamente y finalmente “la voluntad”, para disponer de él según su criterio. Las tres potencias le brindan la libertad necesaria para ordenar sus acciones conforme al plan divino, de manera que sea capaz de no sucumbir ante la materia y la presión de los instintos y revalide en sus acciones personales de la victoria del bien sobre el mal. Expresan de alguna manera las facultades intelectivas y anímicas de Cristo para sobrellevar los padecimientos de la pasión en pro de la misión redentora. El origen parece estar en los nimbos crucíferos de la pintura del siglo XV. El claro diseño de unas potencias no va a aparecer en la pintura hasta el primer tercio del siglo XVI, en que Cristóbal de Morales, en su entierro de Cristo, del Museo de Bellas Artes de Sevilla, presenta la cabeza de Cristo rodeada de una pequeña ráfaga en la que se destacan tres

¹ SANZ SERRANO, María Jesús: “El arte de labrar los metales”, en *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza*, t.VII, Sevilla, ed. Tartessos, 2006, pág. 218.

² SANZ SERRANO, María Jesús: “Las artes ornamentales en las cofradías de la Semana Santa sevillana”, en *Las cofradías de Sevilla: historia, antropología, arte*, Sevilla, 1999, pág.159.

penachos de mayor tamaño y aspecto vegetal. En la pintura europea, la representación más clara en la que aparecen las potencias es el grabado del *Ecce Homo* de Durero, que muestra asimismo la corona de espinas. Sin embargo, no las hallamos en las representaciones sevillanas en este siglo, en el que las imágenes de Cristo sólo llevan corona de espinas. En las imágenes de los Cristos, las potencias no las hallamos hasta el primer tercio del siglo XVIII, aunque es posible que se usaran con anterioridad.

La tipología de las potencias ha ido cambiando según los estilos predominantes en cada momento, aunque han conservado una estructura básica compuesta por un núcleo más o menos circular del que parten una serie de rayos formando generalmente tres haces.

Con la aparición del estilo rococó, comienza a cambiar la tipología y la decoración de las potencias. El núcleo circular persiste en muchos casos, aunque en otros las rocallas decorativas que lo cubren transforman su apariencia, pero la transformación más radical es la que ocurre en los rayos, que se agrupan en haces de distintos tamaños, perfil recto y acabado en bisel, como en el resto de las piezas que llevan ráfagas. Este tipo es el que inspirará a los modelos actuales, aunque el principal cambio ha consistido en el aumento de tamaño de las potencias. Muchas potencias suelen ir adornadas con piedras preciosas engarzadas, dándole una mayor prestancia y realce a la pieza.

Las cruces de los crucificados y nazarenos, son de madera, pero ya desde el siglo XVII se embellecieron con cantoneras y tarjetas del I.N.R.I de plata blanca o dorada, que siguen usándose en la actualidad, no obstante, algunas cruces no llevan cantoneras. La estructura de éstas depende de la sección de la cruz, según sea circular o rectangular. Hoy día las cruces son generalmente arbóreas y naturalmente de sección circular, por lo que las cantoneras han de seguir esa forma. En lo que se refiere a su remate existen dos tipos, uno más sencillo en forma de perilla, y otro en forma de corona imperial, aunque existen remates que no se ajustan a ninguno de estos tipos.³

La cruz de los nazarenos, presenta un aspecto semejante a la de los crucificados, es decir, de madera con perfil arbóreo y cantoneras de plata dorada. Sin embargo, existen

³ SANZ SERRANO, María Jesús: *El arte de labrar los metales...*, op. cit., pág. 223.

algunas cruces de materiales más ricos, como el carey (concha de tortuga), la plata, o la combinación de ambos materiales con incrustaciones de nácar.⁴

La Dolorosa, es de se da una mayor profusión decorativa. Dentro de los elementos ornamentales hay que distinguir los que tienen un sentido simbólico, y los que son puramente decorativos. La mayoría de estos objetos tienen o tuvieron valor simbólico, aunque con el cambio de los tiempos y de las mentalidades, muchos se convirtieron en meramente ornamentales. Otro tipo de objetos fueron ya desde sus inicios elementos profanos, que se añadieron a la imagen para enriquecerla.

La pieza más antigua usada como adorno, de carácter simbólico, parece ser la corona, pues ya en el arte bizantino vemos a María coronada como reina, transmitiéndose esta iconografía al Occidente europeo, y obviamente a la España medieval, siendo clara su simbología: María reina del cielo.

Las coronas de la Virgen más antiguas que se conocen datan de la Edad Media, y son muy semejantes a las coronas reales. Constan de un sencillo aro adaptado a la cabeza, que se rematan en la parte superior por cresterías de distintos tipos.

Las Dolorosas, por aquello de ser de vestir, siempre llevaron corona añadida. El tipo más común era la imperial, de plata y más sencillas. Se componían de aro ajustado a la cabeza y un gorro o parte superior añadida, que se sujetaba al aro mediante unas bandas metálicas, y se remataba por una ráfaga o aureola.⁵

En el siglo XVII, el modelo de corona imperial para las dolorosas procesionales quedó ya establecido de manera que el aro aumentó de altura, el gorro desapareció, las barras de sujeción tomaron forma bulbosa, y la ráfaga se compuso de rayos ondulantes y lisos alternados y de distintos tamaños.⁶

⁴ SANZ SERRANO, María Jesús: Las artes ornamentales..., op. cit., pág.160.

⁵ SANZ SERRANO, María Jesús: El esplendor del alma y la madera, en *Semana Santa en Sevilla*, t.III, Sevilla, 1983, pág.133.

⁶ SANZ SERRANO, María Jesús: Las artes ornamentales..., op. cit., págs. 170, 172.

Durante todo el siglo XVIII continuó este tipo de corona, evolucionando los temas vegetales barrocos hacia las rocallas a partir de mediados del siglo. La corona del barroco avanzado aumenta de tamaño, se cubre totalmente de decoración vegetal, realza las bandas o “canasto”, remata los rayos largos de la ráfaga en estrellas, y coloca en la cúspide de la corona una esfera con la cruz.

La corona rococó sigue este mismo modelo, del que se distingue sólo por los motivos ornamentales, y por la estructura y disposición de la ráfaga, que en este caso se compone de rayos lisos de distintos tamaños, unidos por las bases y acabados en bisel.

A finales del siglo XVIII, se inicia el cambio del estilo Rococó al Neoclásico, aclarándose la decoración con la simplificación de la rocalla, e introduciéndose motivos más menudos de recuerdo clasicista.

A lo largo del siglo XIX, y dentro del estilo descrito, las coronas comenzaron a tener unos diseños que oscilaban entre el Rococó final decadente y el nuevo estilo Neoclásico, crearon un modelo que ha llegado hasta nuestros días. Su tipología presentaba un aro alto de sección troncocónica invertida, anchas bandas, ráfaga de rayos biselados y desiguales, que se agrupaban en haces, y se remataban en estrellas. Por lo que respecta a la parte alta de la corona, seguía siendo la esfera y la cruz, aunque a esta podían añadirse rayos en forma de aspa. La decoración se componía principalmente de óvalos, pequeñas florecillas, y en ocasiones guirnalda de laurel en el aro de base.

La mayoría de las coronas que lucen hoy las Dolorosas, son mucho más ricas y lujosas que las de tiempos pasados, caracterizándose por su excesiva riqueza de materiales como el oro, las piedras preciosas y los esmaltes, e imitan los estilos antiguos en sus distintas modalidades: Manierismo, Barroco, Rococó e Imperio, estilos que se mezclan a menudo, produciendo el característico estilo de la orfebrería sevillana del siglo XX. No obstante estructuralmente se han producido algunas variaciones, casi siempre encaminadas a enriquecer la obra, siendo quizás la más notable el aumento de tamaño de todo el conjunto y en especial el aro o banda que rodea la cabeza. También ha

aumentado el tamaño de la ráfaga, que ahora se presenta en varios diseños: semicircular, trapezoidal, trilobular y polilobular.

Algunas Dolorosas usan diadema en lugar de corona, especialmente las que se sitúan al pie de la cruz o en pasos de misterio, pero casi nunca cuando procesionan solas.⁷ La diadema era bastante usual en las Dolorosas antiguas, ya fuesen de candelero o de vestir. Estas son más sencillas que las coronas, pues solo están formadas por una ráfaga que rodea la cabeza a modo de halo, y que tiene su origen en la pintura bajo medieval y renacentista, lo mismo que las potencias de los Cristos, porque esos halos, ya fuesen crucíferos para el Cristo o redos para la Virgen, trataban de demostrar la personalidad sobrenatural del representado. Su estilo ha sido el mismo que el de las coronas, en cuanto a sus elementos decorativos. Su uso está determinado hoy día por dos condicionamientos: la tradición y la estética.

El puñal, junto a la corona o diadema, puede considerarse como adorno o atributo puramente religioso, cuyo contenido es claro: la corona símbolo de la Virgen reina, la diadema símbolo de la Virgen santa, y el puñal símbolo de la Virgen madre dolorida. El uso del puñal en las dolorosas se comienza a usar de manera generalizada desde el siglo XVII.⁸

Junto a estos símbolos, corona o diadema y puñal, de plata o de oro, y con piedras preciosas en muchos casos, la Virgen lleva otros adornos de metales preciosos que son de origen profano sin más simbolismo que el de la devoción de los fieles. Estas joyas: anillos, alfileres, collares, broches, pendientes, condecoraciones se las suelen colocar a las Dolorosas en el pecho, la cintura y en las manos, habilitándose en ocasiones un pecherín para colocarlas.⁹ No obstante, la tradición de adornar las Vírgenes con joyas es reciente, ya que en el barroco las Dolorosas iban desprovistas de ellas, por la austeridad que requería la citada iconografía y por los dictados del Concilio de Trento de prohibir

⁷ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Gran diccionario de la Semana Santa*, Córdoba, ed. Almuzara, 2006, pág.122.

⁸ SANZ SERRANO, María Jesús: *El arte de labrar los metales...*, op. cit., pág. 258; “El esplendor del alma...”, op. cit., pág.136.

⁹ SANZ SERRANO, María Jesús: *Las artes ornamentales...*, op. cit., págs. 172-173.

la ostentación en los simulacros sagrados. Tan sólo llevaban corona, como elemento simbólico, en clara alusión a la realeza de María.

La utilización acumulativa de joyas es una consecuencia más de la aparición de los colores alegres, y de los bordados, que sustituyen en mantos y sayas a los tradicionales negro y morado, y responden a la acentuación del gusto cortesano en el exorno de la imagen Dolorosa iniciado en el segundo tercio del siglo XIX, y que tiene su punto álgido un siglo después. Hoy día ha habido un retroceso en el uso de las joyas, incluso en muchos casos se han suprimido, colocando tan sólo el puñal, como en el siglo XVII, que destaca como única joya simbólica sobre la superficie blanca de la toca.¹⁰

Los bordados, su temática y simbología

En el repertorio de los elementos ornamentales de los bordados podemos distinguir, entre otras figuraciones: los conjuntos de ángeles, pudiéndose apreciar todas sus categorías angélicas, siendo los querubines y serafines las representaciones menos advertidas. Estas figuras fueron muy comunes en la Edad Media y han perdurado hasta nuestros días. Estos seres celestes podemos encontrarlos en las escenas de la Encarnación de la Virgen, la Natividad y la huída a Egipto entre otros.

La paloma es otro elemento importante en el arte del bordado, ya que es el símbolo cristiano del Espíritu Santo. Esta alegoría está inspirada en las palabras de San Juan Bautista: “He visto al Espíritu Santo bajar del cielo como una paloma y posarse sobre él” (Juan 1,32). En los bordados, dicha iconografía se presenta de dos maneras posibles: la representación aislada de la paloma resplandeciente, rodeada de querubines; o bien en las figuraciones de conjunto de la que va formando parte como son la Anunciación, el Bautismo de Cristo, la Venida del Espíritu Santo o la Santísima Trinidad.

Los pájaros aparecen como elementos simbólicos representando el alma humana. En algunas ocasiones cuando los pájaros son jilgueros, adoptan el papel de atributo

¹⁰ SANZ SERRANO, María Jesús: “El ajuar de plata”, en *Sevilla penitente*, t. III, Sevilla, ed. Gever, 1995, págs. 189-197, 212-224.

pasionario para incidir en los dolores y laceraciones que sufrió Jesús en su pasión y muerte en la cruz.¹¹

El pelícano es otro de los elementos de gran sentido alegórico. Según cuenta la leyenda, esta ave ama a su prole más que ninguna otra criatura. Por ello, cuando le falta alimento se hiere en el pecho para, con su sangre, alimentar a sus crías. Por este motivo se relaciona con el sacrificio de Cristo en la cruz, el cual muere por amor a la humanidad.¹²

El Cordero Místico, es quizás uno de los motivos en el bordado más repetitivo, por su alto contenido evangélico. Interpreta a Jesús victorioso sobre la muerte, por la que ha redimido a la humanidad. Por eso, es habitual que aparezca en actitud de sostener una cruz, que a veces, lleva un halo cruciforme. En algunos casos va acompañada de más detalles. El más significativo lo conforman las gotas de sangre que salen de su costado. Estas gotas van a caer dentro de un cáliz, para certificar su carácter eucarístico. De esta forma se insiste en el sacrificio del Redentor para salvarnos. Normalmente, el Cordero Místico se manifiesta sentado sobre el llamado Libro de los Siete Sellos, que hace alusión al libro del Apocalipsis, relacionándose con la segunda venida de Cristo. Los Siete Sellos contenían según el texto sagrado los siete secretos del destino del hombre. Dicho tema, tiene como fin catequético declarar el triunfo de Jesús sobre el mal y dejar constancia de la instauración del reino del Salvador sobre la tierra. También el cordero personifica la inocencia, la amabilidad, la paciencia y la humildad.

El sol, la luna y las estrellas hacen referencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Se basan en la mujer Apocalíptica: “envuelta en el sol, con la luna bajo los pies y en la cabeza una corona de estrellas”. El sol alude al Nuevo Testamento y la luna al Antiguo. De ahí que cuando sale el sol se oculte la luna.

¹¹ MAÑES MANAUTE, Antonio: “Gremios, talleres y bordados de la Semana Santa de Sevilla desde el siglo XVI al XIX”, en *Arte y Artesanos de la Semana Santa de Sevilla*, t. X, Sevilla, 2000, pág 38.

¹² HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pág 252. CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Gran diccionario de la Semana Santa*, Córdoba, ed. Almuzara, 2006, pág. 291.

El anagrama de la Virgen María, representado con la letra M como inicial y cubierto con una corona en alusión a la realeza de María. En los cuatro ángulos y bajo el anagrama aparecen las iniciales: Q, S, M, D, A, C, que procede de la frase latina “Quis Sicut Maria Dei Alisque Labe Concepta”.

Las flores aluden a las virtudes marianas. Las rosas tienen el sentido de perfección, recibe la denominación de “rosa sin espinas”, es decir, sin pecado, simbolizan la belleza física y espiritual de la Virgen como madre del Señor. Los tulipanes significan la nobleza, pureza y santidad. Los lirios insisten en la pureza que María conservó entre los pecados del mundo. Las azucenas hacen alusión a la pureza y virginidad de María como madre de Jesús y los jazmines aluden a la gracia, elegancia y amabilidad.

La representación del Tetramorfo también tendrá un lugar de importancia como tema del bordado. Su origen se remonta al Antiguo Testamento, siendo el profeta Ezequiel el primero que contempló estos símbolos. En dicha visión observó a Dios entronizado entre cuatro seres vivientes que tenían caras de hombre, león, toro y águila, cada uno con cuatro alas. En la edad media, la iglesia los convirtió en los símbolos de los cuatro evangelistas.¹³

El alfa y el omega, la primera y última letra del alfabeto griego, simbolizan a la segunda persona de la santísima trinidad. El libro del Apocalipsis dice: “Yo soy el alfa y el omega, el principio y el fin... dice el Señor...” (Ap.1, 8).

La heráldica también es un elemento común ornamental en los bordados. Estos motivos hacen referencia a emblemas de las cofradías de se da culto a la imagen. Pero en algunos casos se pueden observar blasones nobiliarios, municipales, nacionales y de órdenes religiosas y militares.

¹³ CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Gran diccionario...*, op., cit, pág. 374.

La espiga de trigo y la vid juntos son los símbolos eucarísticos por excelencia: el pan y el vino de la comunión hacen alusión al cuerpo y la sangre de Cristo. El trigo evoca la naturaleza humana de Cristo.¹⁴

La corona de espinas es emblema de sufrimiento, tribulación y pecado. Según Santo Tomás de Aquino, las ramas recuerdan los pecados veniales y los arbustos los mortales. La corona de espinas parodia la corona de rosas de los emperadores romanos.

La palma es símbolo de victoria, ascensión, regeneración e inmortalidad. Hace referencia al triunfo de Cristo en la resurrección.

La significación del cardo está íntimamente relacionada con el dolor, el sufrimiento y la fatiga. En la simbología cristiana hace referencia a la redención de la humanidad por el Salvador.

La hoja de acanto, rememora las dificultades y adversidades que se tienen que superar. Estos inconvenientes quedan reflejados simbólicamente en los pinchos que la planta contiene. Por lo tanto, hace referencia a los obstáculos superados a pesar de las contrariedades. Es símbolo de lucha y triunfo a la vez, y hace referencia a la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. La hojarasca, es símbolo de la primavera y nos habla plásticamente de la regeneración de las almas a través de las buenas obras.

Los cuernos de la abundancia, en la iconografía sagrada hacen alusión a la prosperidad y a la riqueza espiritual. Indistintamente en los bordados pasionistas se pueden observar tanto en las túnicas del Señor como en los ajuares marianos. Y en ambos casos hacen referencia a los bienes espirituales que estas imágenes sagradas propician a los fieles que le profesan devoción.

La granada, en el simbolismo cristiano siempre alude a la iglesia como institución. Y lo hace por la propia composición de la fruta. Esta representa una gran unidad interior, compuesta por una infinidad de semillas que conforman un solo fruto. De igual manera,

¹⁴ HALL, James: *Diccionario de temas...*, op., cit, págs 301, 315.

la Iglesia está compuesta por un gran número de fieles que forman una sola Iglesia. La granada alude también a la virtud cristiana de la esperanza, y además, interpreta la inmortalidad y la resurrección. La piña, por otra parte es un símbolo de fertilidad y está relacionada con la Virgen María por ser madre de Jesús y madre de la iglesia.

El árbol de Jesé es atributo de la Virgen María, tiene la forma de una gran rama rodeada de flores. Se trata del árbol genealógico de Cristo, en el sentido de que de la familia de Jesé, padre de David nacería un Mesías (Isaías 11: 1-3).

La hiedra, como planta de hoja perenne se la ha identificado con la inmortalidad. Su imperecedero verdor la convierte en la imagen de la fidelidad y de la vida eterna.

El laurel, representa y expresa la idea de triunfo, eternidad y castidad. De triunfo porque en las culturas antiguas los vencedores eran coronados con esta planta. De eternidad por el hecho de que el laurel nunca pierde su follaje verde. Y de castidad porque deriva de las ramas que se usaban en el mundo clásico para consagrar a las vestales.

El trébol, por sus tres hojas es símbolo de la Trinidad. Por lo tanto hace referencia al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo. Las hojas aunque son tres forman una unidad. Por este motivo se toma como símbolo trinitario.

También hay que reseñar las representaciones hagiográficas que se observan, dentro de tondos y otras prendas del variado ajuar que poseen nuestros Cristos y Vírgenes. En estos casos, las hermandades suelen elegir a sus santos titulares u otras devociones estrechamente vinculadas a la historia de la hermandad en cuestión, para ser bordados en sayas, túnicas y mantos.

Los bordados de los ropajes de las imágenes oscilan dentro de dos grandes tendencias: una tradicional que usará la rocalla y los elementos del barroco final y otra que recogerá los nuevos aires innovadores del estilo neoclásico. En cuanto a los temas iconográficos,

se aportan nuevos motivos simbólicos que enriquecen la ornamentación de los bordados de nuestras efigies.¹⁵

¹⁵ MAÑES MANAUTE, Antonio: “Esplendor y simbolismo en los bordados”, en *Sevilla penitente*, t. III, Sevilla, ed. Gever, 1995, págs 245-257.

ANEXOS

En este epígrafe dedicado a los anexos presentamos una serie de textos legales de singular importancia en la configuración, desarrollo y final de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, cuya consulta pretendemos facilitar.

Anexo I: La reorganización de las Escuelas Superiores de Bellas Artes en España

Decreto de 30 de julio de 1940. (BOE de 11 de agosto de 1940)

Decreto de 21 de septiembre de 1942. (BOE de 2 de octubre de 1942)

Anexo II: Creación de la Sección de Imaginería Polícroma Martínez montañés

Decreto de 16 de diciembre de 1943. (BOE de 2 de enero de 1944)

Anexo III: Reglamento de régimen interno de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla

Orden de 20 de enero de 1944. (BOE de 1 de febrero de 1944)

Anexo IV: Incorporación de la Escuela Superior de Bellas Artes a la Universidad de Sevilla

Decreto de 21 de diciembre de 1973 (BOE de 23 de enero de 1974)

Anexo I

LA REORGANIZACIÓN DE LAS ESCUELAS SUPERIORES DE BELLAS ARTES EN ESPAÑA

Decreto de 30 de julio de 1940. (BOE de 11 de agosto de 1940)

Art. 1º

En lo sucesivo, las Escuelas Superiores de Enseñanzas Artísticas serán cuatro, establecidas en Madrid, Valencia, Barcelona y Sevilla.

La Escuela de Madrid se denominará Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando; la de Valencia, Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos; la de Barcelona, Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, y la de Sevilla, Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

Art. 2º

Será misión de estos Centros el dar las enseñanzas completas de Pintura, Escultura y especialidades de Grabado y Restauración, así como preparar a los alumnos para que puedan obtener el título de Profesor de Dibujo.

La Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando podrá crear, además, cursos complementarios cuya aprobación dará derecho al título de Profesor Graduado por la Escuela Central. Para obtener este título será preciso, además, que el Graduado presente a la aprobación de un Tribunal designado por el Director de la Escuela una obra de escultura, pintura o grabado. El título de Profesor Graduado por la Escuela Central será considerado como mérito en concursos y oposiciones.

Art. 3º

Para ingresar como alumno en la Escuela Superior de Bellas Artes, los aspirantes podrán presentar el diploma que signifique la aprobación de los cursos de Dibujo en alguna de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos o someterse al examen de Dibujo de Estatua. Tendrán también que acreditar el haber aprobado, por lo menos, los tres primeros cursos del Bachillerato o la declaración de suficiencia en ellos, o sufrir un examen de cultura general ante un Tribunal nombrado por el Claustro de la Escuela.

Art. 4º

Cada una de las Escuelas Superiores, con la aprobación de la Dirección General, podrá limitar previamente el número de plazas para los alumnos que hayan de ingresar en ellas, teniendo en cuenta la mayor eficacia de la enseñanza y la capacidad de los locales de que disponga.

Art. 5º

Las disciplinas que han de cursarse en estas Escuelas se distribuirán en la siguiente forma

- a) Enseñanzas preparatorias.
- b) Sección de Pintura.
- c) Sección de Escultura.
- d) Enseñanzas complementarias para el Profesorado de Dibujo.
- e) Grabado y restauración.
- f) Enseñanzas especiales establecidas a propuesta de cada Escuela.

Art. 6º

Las enseñanzas preparatorias constarán de las siguientes disciplinas:

- a) Dibujo clásico, preparatorio de colorido, preparatorio de modelado. Este curso tendrá por objeto probar la capacidad y estudiar la vocación del alumno hacia una determinada modalidad artística. Las enseñanzas que lo integran deberán ser aprobadas en conjunto ante un Tribunal designado por el Claustro, el cual seleccionará a los alumnos que puedan pasar a cursar los estudios superiores de los grupos b) o c).

Cada una de las Escuela Superiores organizará, de acuerdo con sus necesidades y siempre con la aprobación de la Dirección General de Bellas Artes, sus enseñanzas de Pintura y Escultura, las cuales constarán, por lo menos, de las siguientes disciplinas:

- b) Sección de Pintura: Perspectiva, Anatomía Artística, Dibujo del natural en reposo y en movimiento, Colorido, Paisaje, Procedimientos técnicos de la Pintura, Teoría e Historia de las Bellas Artes y Liturgia y Cultura Cristiana.
- c) Sección de Escultura: Anatomía Artística, Dibujo del natural en reposo y en movimiento, Perspectiva, Modelado de estatua y del natural, Talla de la piedra y de la madera, Teoría e Historia de las Bellas Artes, Liturgia y Cultura Cristiana.

Art. 7º

Para obtener el título de Profesor de Dibujo será preciso haber cursado una de las Secciones anteriores y, además, las siguientes materias: Pedagogía del Dibujo, Dibujo Geométrico y Proyecciones, Ampliación de Teoría e Historia de las Bellas Artes, Técnica de las Artes Menores, Dibujo Decorativo.

Art. 8º

Cada una de las Escuelas Superiores determinará en su Reglamento interior el funcionamiento de las Secciones de Grabado y Restauración.

Art. 9º

El Profesorado de las Escuelas Superiores de Bellas Artes estará constituido por Catedráticos numerarios, Profesores auxiliares y numerarios y Ayudantes temporales.

Art. 10º

La provisión de las Cátedras será realizada ordinariamente por concurso-oposición, que tendrá lugar ante un Tribunal designado por el Ministerio de Educación Nacional, el cual estudiará los méritos aducidos en el concurso por cada uno de los opositores y estimará cuáles han de ser los ejercicios de oposición complementaria, caso de que ninguno de los opositores tengan condiciones tan relevantes que le den una notoria superioridad sobre los restantes.

Art. 11º

Serán méritos preferentes en los concursos-oposición:

- a) Haber obtenido recompensas oficiales en Exposiciones y Concursos Nacionales y Extranjeros, o tener obras expuestas en Museos Nacionales o Extranjeros.
- b) Haber realizado labor pedagógica relacionada con la Cátedra objeto del concurso-oposición.
- c) Tener cursados todos los estudios de la Sección correspondiente en estos Centros de enseñanza.

Art. 12

Cuando, a juicio del Ministerio, algún artista reúna condiciones tan excepcionales y relevantes que merezca ser nombrado Profesor de alguna de las Escuelas Superiores, sin someterse a concurso-oposición; podrá hacerse este nombramiento previo el parecer favorable de la Sección correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Claustro de Profesores de la Escuela para la cual se haya de hacer el nombramiento.

Art. 13º

La provisión de las plazas de Profesores Auxiliares se sujetará al mismo régimen que las Cátedras.

Art. 14º

Los Ayudantes temporales serán nombrados por el Ministerio de Educación Nacional, a propuesta del Catedrático de la asignatura y previo informe favorable del Claustro. Este determinará aquellas asignaturas que exijan el establecimiento de Ayudantías y las pruebas de capacidad a que han de someterse los propuestos.

Los Ayudantes temporales ejercerán sus funciones por un periodo de cuatro años prorrogables, a propuesta del Profesor de la asignatura y previo informe del Claustro. Percibirán la gratificación que determine la Escuela.

Art. 15º

El Tribunal que ha de juzgar las oposiciones a Cátedras y Auxiliarías numerarias estará constituido por un Presidente, dos Vocales y dos suplentes nombrados por el Ministerio. Los suplentes asistirán a toda oposición sin voz ni voto, y actuarán en los casos previstos por las disposiciones generales vigentes para la provisión de Cátedras.

Los Vocales de los Tribunales ostentarán la condición de Catedráticos numerarios de cualquiera de las Escuelas Superiores, y uno de ellos, por lo menos, será Catedrático de la Escuela en la cual exista la vacante que se ha de proveer. Podrán ser suplentes los Auxiliares numerarios. La Presidencia recaerá en un Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Los opositores presentarán la documentación exigida para casos semejantes por las disposiciones vigentes.

Art. 16

El Claustro de Profesores estará constituido por los Catedráticos numerarios y Profesores Auxiliares y presidido por el Director delegado de la Dirección General de Bellas Artes y autoridad suprema en cada Escuela, el cual será nombrado libremente por el Ministro, a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes.

Art. 17º

En cada una de las Escuelas habrá un Secretario nombrado por la Dirección General de Bellas Artes, a propuesta de la Dirección del Centro. Este nombramiento podrá recaer en un Catedrático o en un Auxiliar.

Artículo Transitorio

Las funciones y atribuciones del Director y del Secretario estarán regidas por el Reglamento aprobado para la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en, 21 de abril de 1922, mientras no sean aprobados los que, para su régimen interior, proponga cada Escuela.

Los alumnos que hayan ingresado en la Escuela Superior de Bellas Artes podrán acogerse al presente plan, con sujeción a las normas que dicte la Dirección del Centro respecto a conmutación de asignaturas aprobadas, o bien podrán seguir sus estudios con arreglo al plan que regía al hacer su ingreso, con tal de que los terminen dentro de un

plazo de tres años, transcurrido el cual quedará vigente con carácter exclusivo el fijado por el presente Decreto.

Las oposiciones anunciadas antes de la fecha de esta disposición se regirán por las normas prevenidas en sus respectivas convocatorias.

Cada una de las Escuelas Superiores de Bellas Artes redactará un Reglamento de régimen interior, de acuerdo con las necesidades características de cada región, que será sometido para su aprobación a la Dirección General de Bellas Artes.

Decreto de 21 de septiembre de 1942. (BOE de 2 de octubre de 1942)

El Decreto de treinta de julio de mil novecientos cuarenta determinó la existencia de cuatro Escuelas de Bellas Artes: una central, en Madrid, denominada tradicionalmente de San Fernando, y tres superiores: la de Valencia, también de abolengo reconocido, con el nombre de San Carlos, y las nuevas de San Jorge, de Barcelona, y de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla.

Dióse satisfacción con ello a la aspiración repetidamente expuesta por los cultivadores españoles de extender la enseñanza de las Bellas Artes a regiones de considerable tradición artística.

La necesidad de recoger lo dispersamente establecido y de encuadrar con unidad de criterio las disciplinas y plantillas del profesorado existentes, determinó cierta flexibilidad en los preceptos de aquel Decreto para que la implantación de la reforma no diera lugar a conclusiones y defectos formales. Pero llevada a cabo tal implantación, más como ensayo que como realización estable, la práctica de dos cursos aconseja ya el establecimiento de un régimen común y orgánico que permita extender a estas

enseñanzas principios comunes en la vida docente, son perder las variedades peculiares que las tradiciones o circunstancias locales obligan a conservar.

En consecuencia, a propuesta del ministro de Educación Nacional y previa deliberación del Consejo de Ministros,

Dispongo

Art. 1º

Las enseñanzas básicas de la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando y las de las Superiores de San Carlos, San Jorge y Santa Isabel de Hungría, establecidas, respectivamente, en Madrid, Valencia, Barcelona y Sevilla, así como las correspondientes a las que puedan crearse en el futuro, se acomodarán a una organización común, conforme a lo que se establece en los artículos siguientes¹.

Art. 2º

Para ingresar en cualquiera de las Escuelas de Bellas Artes será necesario que el aspirante tenga catorce años de edad o los cumpla dentro del año natural en que se verifique la primera inscripción y apruebe un examen en el que se acredite la suficiencia equivalente a la de los cuatro primeros cursos de Bachillerato.

¹ La O.M. de 22 de diciembre de 1947 (B.O.E. del 26), reiterada y ampliada por otras posteriores, que han culminado en la de 8 de marzo de 1955, estableció en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Santa Cruz de Tenerife, con validez académica, las enseñanzas de las Escuelas Superiores de Bellas Artes, pero sus alumnos necesitan revalidar al final sus estudios ante un Tribunal formado por catedráticos de las Escuelas Superiores.

De este examen quedarán dispensados quienes acrediten tener declarada la suficiencia en dichos cuatro cursos del Bachillerato, por haberlos aprobado en un Centro oficial o privado, legalmente reconocido, de Enseñanza Media².

Los aspirantes acreditarán también su preparación suficiente en un ejercicio de Dibujo de Estatua.

En casos excepcionales de talentos reconocidos para el Arte que no hayan alcanzado el nivel cultural deseado, y cuya genialidad no debe dejarse perder, podrá aplazarse esta prueba de ingreso hasta la terminación de los estudios de la Escuela.

Art. 3º

Los estudios de las Escuelas de Bellas Artes comprenderán un curso preparatorio común a todas las secciones. Estas serán: Pintura, Escultura, Grabado, Restauración y Dibujo³.

El curso preparatorio común estará constituido por las siguientes disciplinas: Dibujo del Antiguo y Ropajes; Liturgia y Cultura Cristianas; Preparatorio de Colorido y Preparatorio de Modelado.

Art. 4º

La Sección de Pintura tendrá sus estudios distribuidos de la siguiente manera:

Primer curso: Dibujo del Natural (primer curso), Anatomía Artística, Colorido y Procedimientos pictóricos.

Segundo curso: Dibujo del Natural (segundo curso), Colorido y Composición (primer curso), Perspectiva e Historia general de las Artes Plásticas.

² Modificado por Decreto de 12 de febrero de 1954.

³ El Decreto de 16 de diciembre de 1943 (B.O.E de 2 de enero de 1944) creó, en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, una Sección de Imaginería Polícroma titulada “Martínez Montañés”.

Tercer curso: Dibujo del Natural en Movimiento (retentiva, grupos y apuntes), Colorido y Composición (segundo curso), Teoría e Historia de la Pintura y Paisaje.

Art. 5º

Los estudios de la Sección de Escultura quedarán constituidos como sigue:

Primer curso: Dibujo del Natural (primer curso), Anatomía Artística, Modelado y Talla Escultórica (primer curso)

Segundo curso: Dibujo del Natural (segundo curso), Modelado y Composición, Perspectiva, Talla Escultórica (segundo curso), e Historia general de las Artes Plásticas.

Tercer curso: Dibujo del Natural en Movimiento (retentiva, grupos y apuntes), Talla Escultórica (tercer curso) y Policromía, Modelado y Composición (segundo curso) y Teoría e Historia de la Escultura.

Art. 6º

Los estudios de la Sección de Grabado estarán formados por los de la Sección de Pintura juntamente con la disciplina de Grabado Calcográfico, o por los de la Sección de Escultura con la asignatura de Grabado en Hueco.

Art. 7º

La Sección de Restauración tendrá sus estudios constituidos por el plan de la Sección de Pintura y la asignatura de Restauración de Cuadros, o por el de la Sección de Escultura con la disciplina de Restauración de Estatuas.

Art. 8º

Los estudios para el Profesorado de Dibujo requerirán la aprobación previa del Bachillerato y constarán de las siguientes asignaturas: Pedagogía del Dibujo, Dibujo Geométrico y Proyecciones, Dibujo Decorativo y Ampliación de Historia de las Artes Plásticas en España⁴.

Art. 9º

Al finalizar las enseñanzas respectivas, las Escuelas otorgarán un certificado de suficiencia a los alumnos que hayan aprobado con la escolaridad mínima de cuatro años. También podrán las Escuelas conceder el Título de Profesor de Dibujo previa la escolaridad de cinco años. Este Título habilitará para el desempeño en propiedad o interinamente de cualquier plaza de Profesor de Dibujo de los Centros de Enseñanza en concurrencia con los que tengan derechos adquiridos y siempre que para el ejercicio profesional no se requieran Títulos especiales superiores⁵.

Art. 10º

Las Escuelas de Bellas Artes podrán solicitar del Ministerio de Educación Nacional el establecimiento de asignaturas complementarias y especiales o de ampliación, que no tendrán carácter obligatorio a los efectos de lo prevenido en el artículo anterior. Asimismo podrán encargar, con carácter honorífico a personalidades de méritos relevantes en las Artes, tanto españolas como extranjeras, la organización de cursos o

⁴ Modificado por Decreto 2785, de 27 de agosto de 1964

⁵ El Decreto 1639, de 23 de septiembre de 1959, fija las tasas que deben exigirse por la expedición de estos títulos. La Orden de 4 de diciembre de 1959 da normas para la aplicación de este Decreto. La Orden de 4 de diciembre de 1959 da normas para la aplicación de este Decreto

conferencias en las que se aceptará inscripción libre. De la asistencia a estos cursos o conferencias podrán expedirse certificaciones que la acrediten⁶.

Art. 11º

Las Escuelas de Bellas Artes quedan autorizadas para establecer Talleres de Estudios, dentro o fuera de sus locales, encargando de ellos a artistas de notoria reputación. La asistencia a estos Talleres será considerada como una prolongación de la vida académica de los alumnos que hayan terminado sus estudios con aprovechamiento extraordinario, y podrá durar uno o dos años, a juicio del Claustro de la Escuela, durante los cuales el alumno percibirá una beca, si los recursos económicos lo consienten. Estas becas podrán ser dotadas por Corporaciones y particulares.

Art. 12º

El taller o talleres de la Escuela Central serán considerados como superiores, pudiendo concurrir a ellos no sólo los alumnos que hayan cursado sus estudios en la misma, sino también los procedentes de las demás. Se dará a unos y otros un certificado especial, que será considerado como mérito en oposiciones y concursos.

Art. 13º

La asistencia a las Residencias de Pintores de El Paular y de la Alhambra de Granada será considerada como complementaria de la que se establece en los artículos anteriores, sin perjuicio de la que pueda autorizarse a los artistas extranjeros.

⁶ La O.M de 15 de abril de 1964 desarrolla este artículo estableciendo cursos de ampliación de carácter profesional. El Decreto de 16 de diciembre de 1943 (B.O.E. de 2 de enero de 1944) creó en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, una Sección de Imaginería Polícroma, titulada “Martínez Montañés”.

Art. 14º

Los alumnos de las Escuelas de Bellas Artes podrán trasladar sus matriculas y sus expedientes de unas a otras en las condiciones establecidas para los demás Centros docentes superiores dependientes del Ministerio de Educación Nacional⁷

El número de alumnos asistentes a las clases quedará limitado al que permitan la capacidad de los locales y eficacia de la labor docente.

Art. 15º

La provisión de las Cátedras y Auxiliarias de todas las Escuelas de Bellas Artes se realizará mediante concurso-oposición.

La concurrencia a este concurso-oposición será libre entre artistas y especialistas españoles, mayores de edad, no incapacitados para el ejercicio de cargos públicos y que acrediten su adhesión al nuevo Estado.

Art. 16º

Todos los concursos-oposiciones se celebrarán ante un Tribunal constituido en la forma siguiente: un Presidente, miembro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, del Nacional de Educación o de las Reales Academias de Bellas Artes y Española de la Lengua ; tres Profesores en propiedad, uno de ellos de la Escuela de que se trate; y otro Vocal más, especialmente competente en la materia objeto de la selección. Serán nombrados, al mismo tiempo, igual número de suplentes.

A falta de Profesores de la asignatura, podrán designarse otros de la Sección correspondiente⁸.

Art. 17º

En todo lo referente a renunciaciones y recusaciones se aplicará lo prevenido en el Reglamento de oposiciones a Cátedras universitarias⁹

⁷ La O.M. de 22 de julio de 1955 desarrolla este artículo.

⁸ Modificado por el Decreto de 19 de octubre de 1951 sobre Tribunales de Oposiciones.

Art. 18º

El Tribunal procederá en la primera fase del concurso al estudio de los méritos alegados por los concurrentes y tendrá en cuenta de un modo particular los siguientes:

Títulos de los concursantes.

Recompensas oficiales en Exposiciones y Concursos Nacionales o Extranjeros.

Labor pedagógica relacionada con la Cátedra objeto del concurso-oposición.

Estudios cursados en la Sección correspondiente de las Escuelas de Bellas Artes.

En los concursos de las Cátedras de Liturgia y Cultura Cristianas, Historia general de las Artes Plásticas, Teoría e Historia de la Pintura, Teoría e Historia de la Escultura e Historia de las Artes Plásticas en España, se tendrán en cuenta de manera especial los méritos universitarios.

Si el Tribunal considera que entre los aspirantes se destaca notoriamente alguno de ellos, lo podrá proponer para el desempeño de la Cátedra sin necesidad de realizar ningún ejercicio de oposición. En caso contrario, el Presidente procederá, dentro del plazo de un mes, a la convocatoria de ejercicios de oposición.

Art. 19º

Los ejercicios de oposición estarán determinados por el Tribunal, según la especialidad de cada asignatura, pero será indispensable una prueba de suficiencia que acredite las condiciones del opositor para el ejercicio de la enseñanza, además de las puramente artísticas.

Art. 20º

Las vacantes de una misma asignatura serán acumuladas para la práctica de los ejercicios ante un mismo Tribunal.

⁹ El Reglamento vigente es, con algunas modificaciones parciales posteriores, el de fecha 25 de junio de 1931. En cuanto a procedimiento, rige el Reglamento general de Oposiciones y Concursos de 10 de mayo de 1957.

Art. 21º

En casos excepcionales podrán ser nombrados por Decreto del Ministerio de Educación Nacional Catedráticos extraordinarios, que habrán de ser personalidades notoriamente prestigiosas en la disciplina que se les encomiende.

La iniciativa de estos nombramientos corresponderá al Ministerio de Educación Nacional, que podrá oír a los Claustros respectivos; pero deberán informar la propuesta las Reales Academias de la Lengua y de Bellas Artes y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, según los casos, y siempre el Nacional de Educación. La propuesta y los informes habrán de ser ampliamente motivados y documentados.

Art. 22º

Los Claustros podrán proponer al Ministerio de Educación Nacional el nombramiento de Auxiliares temporales por períodos de cuatro años.

Art. 23º

En cada Escuela habrá un Director nombrado libremente por el ministro, de entre profesores numerarios, y un secretario, que podrá ser profesor auxiliar o funcionario del Escalafón Técnico-administrativo del Departamento.

Art. 24º

Los preceptos contenidos en este Decreto referentes a planes de enseñanza, edad de ingreso y escolaridad empezarán a aplicarse desde el curso mil novecientos cuarenta y tres.

Art. 25º

Las Escuelas de Bellas Artes elevarán a la Dirección General un proyecto de Reglamento de régimen interior en el que podrán insertarse cuantos preceptos de tal carácter no estén contenidos en los artículos anteriores ni se opongan a lo en ellos establecido.

Art. 26º

Se autoriza al Ministerio de Educación Nacional para interpretar, aclarar y aplicar este Decreto, así como para dictar cuantas disposiciones complementarias juzgue oportunas en el mejor cumplimiento del mismo.

Art. 27º

Quedan derogadas cuantas disposiciones se opongan a lo preceptuado en los artículos que anteceden.

Anexo II

CREACIÓN DE LA SECCIÓN DE IMAGINERÍA POLÍCROMA **MARTÍNEZ MONTAÑÉS**

Decreto de 16 de diciembre de 1943. (BOE de 2 de enero de 1944)

Art. 1º

Se crea en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, la sección de Imagenaría Polícroma, que será titulada “Martínez Montañés”.

Art. 2º

Para poder cursar las enseñanzas propias de dicha sección será requisito indispensable tener aprobados todos los estudios correspondientes a la de Escultura en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando o en las Superiores de San Carlos, San Jorge, y Santa Isabel de Hungría, de Madrid, Valencia, Barcelona y Sevilla, respectivamente.

Art. 3º

Las enseñanzas propias de la sección de Imagenaría Polícroma serán distribuidas en dos cursos, en la siguiente forma:

Primer curso

- Dibujo de Imágenes Religiosas

- Policromía (primer curso)
- Estatuaría Religiosa (primer curso)
- Historia de la Imaginería Policroma Española

Segundo curso

- Dibujo Decorativo y Proyectos
- Policromía (segundo curso)
- Estatuaría Religiosa (segundo curso)
- Hagiografía y Simbología Cristianas

Art. 4º

Las enseñanzas se completarán con los siguientes servicios:

- Un taller de vaciados, para el servicio directo de la sección y para la reproducción de fragmentos de figuras completas de las obras de los grandes imagineros españoles.
- Talleres de saca de puntos, en dependencia directa con la cátedra de Talla escultórica, de la Sección de Escultura.
- Laboratorio de fotografía.
- Taller de pintura, al servicio directo de la cátedra de Policromía y en relación inmediata con la asignatura de Procedimientos Pictóricos de la Sección de Pintura.

Art. 5º

La Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, queda facultada para otorgar el título o certificado de maestro imaginero a quienes hayan cursado las

enseñanzas de la Sección de Imaginería Polícroma, demostrando la necesaria suficiencia.

El ministro de Educación Nacional dispondrá la valoración de dichos títulos mediante las disposiciones oportunas.

Art. 6º

Para la formación de ayudantes de Imaginería, la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, deberá organizar cursos de capacitación, cuyas enseñanzas se darán por la tarde y por la noche, para hacer compatible su asistencia con las ocupaciones habituales de los candidatos a tal titulación.

Art. 7º

Las enseñanzas correspondientes a estos cursos serán las siguientes:

Para Oficiales Sacadores de Puntos:

- Dibujo del Antiguo y Ropajes.
- Preparatorio de Modelado.
- Talla Escultórica (tres cursos).
- Estudios prácticos de Materiales.

Para Oficiales Policromadores:

- Dibujo del Antiguo y Ropajes.
- Procedimientos Pictóricos.
- Policromía (dos cursos).
- Estudios Prácticos de Materiales.

Para oficiales vaciadores:

- Dibujo del Antiguo y Ropajes.
- Preparatorio de Modelado.
- Nociones de Policromía.
- Estudios Prácticos de Materiales.
- Técnica del Vaciado (dos cursos).

Art. 8º

Los alumnos que hayan cursado todas estas disciplinas y probado su suficiencia mediante pruebas por asignaturas, obtendrán de la referida Escuela un título o certificado de oficiales de la sección correspondiente, cuya valoración será determinada por el Ministerio de Educación Nacional.

Art. 9º

Las cátedras de la Sección de Imaginería Polícroma y las enseñanzas de los cursos de ayudantes estarán a cargo de los catedráticos y profesores de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, en la forma que determina el Ministerio de Educación Nacional.

Disposición transitoria

Durante un plazo de tres años podrán admitirse, previa prueba de suficiencia, en la nueva sección, a aquellos escultores que, sin poseer los estudios de la Sección de Escultura de las mencionadas Escuelas, se consideren capacitados. La referida prueba consistirá en ejercicios de Dibujo del Antiguo y del Natural, de Modelado de Estatuas y del Natural, de Talla, y preguntas de Liturgia, Anatomía Artística e Historia del Arte.

Anexo III

REGLAMENTO DE RÉGIMEN INTERNO DE LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA DE SEVILLA

Orden de 20 de enero de 1944. (BOE de 1 de febrero de 1944)

Capítulo I.- De las enseñanzas

Art. 1º

En la actualidad están organizadas en la Escuela las siguientes Secciones: Pintura, Escultura, Grabado Calcográfico y Profesorado de Dibujo.

Art. 2º

La distribución de asignaturas por cursos está regulada por el Decreto de 21 de septiembre de 1942 y su escolaridad es como sigue:

Curso Preparatorio:

- Liturgia y Cultura Cristiana: cuatro horas semanales
- Dibujo del Antiguo y Ropajes: tres horas diarias
- Preparatorio de Modelado: tres horas diarias
- Preparatorio de Colorido: tres horas diarias

Sección de Pintura

Primer Curso

- Dibujo del Natural (primer curso): dos horas diarias
- Anatomía Artística: una hora diaria
- Colorido: tres horas diarias
- Procedimientos Pictóricos: tres horas diarias

Segundo Curso

- Dibujo del Natural (segundo curso): dos horas diarias
- Colorido y Composición (primer curso): tres horas diarias
- Perspectiva: dos horas diarias
- Historia General de las Artes Plásticas: una hora diaria

Tercer Curso

- Dibujo del Natural (movimiento): dos horas diarias
- Colorido y Composición (segundo curso): tres horas diarias
- Teoría e Historia de la Pintura: dos horas semanales
- Paisaje: dos horas diarias (escolaridad de octubre a junio)

Sección de Escultura

Primer Curso

- Dibujo del Natural (primer curso): dos horas diarias
- Anatomía Artística: una hora diaria
- Modelado: tres horas diarias

- Talla Escultórica (primer curso): dos horas diarias

Segundo Curso

- Dibujo del Natural (segundo curso): dos horas diarias
- Modelado y Composición (primer curso): tres horas diarias
- Perspectiva: dos horas diarias
- Talla Escultórica: dos horas diarias
- Historia General de las Artes Plásticas: una hora diaria

Tercer Curso

- Dibujo del Natural (movimiento): dos horas diarias
- Modelado y Composición (segundo curso): tres horas diarias
- Talla Escultórica: tres horas diarias
- Teoría e Historia de la Escultura: dos horas semanales

Sección de Grabado

- Grabado de Reproducción: dos horas diarias
- Grabado Original: dos horas diarias
- Grabado y Estampación: dos horas diarias

Profesorado de Dibujo

- Pedagogía del Dibujo: tres horas semanales
- Dibujo Geométrico y Proyecciones: dos horas diarias
- Dibujo Decorativo: dos horas diarias
- Ampliación de las Artes Plásticas en España: tres horas semanales

Art. 3º

La escolaridad se computará desde el 1 de octubre a 31 de mayo, ambos inclusive, salvo lo que en contrario disponga la superioridad. Dicha escolaridad alcanza igualmente a la asignatura de Paisaje.

Art. 4º

La asistencia a clase es obligatoria para los alumnos oficiales; de tal modo, que la Junta de Profesores de curso puede obligar a repetir asignaturas o cursos completos, cuando la escasa asistencia del escolar a los trabajos de clase determine la falta de madurez para la aprobación de la asignatura.

Art. 5º

Los alumnos libres pueden ser admitidos a las clases cuando haya cabida para ellos, sin perjuicio de la enseñanza oficial.

Art. 6º

El Claustro de Profesores, vista la capacidad de las aulas-talleres y la conveniencia de la enseñanza, puede proponer a la superioridad la limitación de la matrícula.

Art. 7º

Los profesores titulares de las asignaturas de Liturgia y Cultura Cristiana, Anatomía Artística, Perspectiva, Pedagogía del Dibujo Geométrico, Historia General de las Artes

Plásticas, Teoría e Historia de la Pintura, Teoría e Historia de la Escultura y Ampliación de Historia de las Artes Plásticas en España, deben presentar en la Secretaría de la Escuela, durante el mes de septiembre de cada año, el programa circunstanciado de sus respectivas asignaturas que haya de regir en el siguiente curso académico. Los profesores titulares de las restantes disciplinas entregarán el citado mes una memoria circunstanciada donde conste el contenido de la asignatura y los ejercicios que deban realizar los alumnos cada uno de los cursos en que se divida. Estos programas y cuestionarios serán facilitados a quienes deseen conocerlos. El Claustro de Profesores redactará el programa, el ejercicio teórico de ingreso, y el titular de Dibujo del Antiguo, la memoria del ejercicio práctico.

Art. 8º

El 15 de septiembre de cada año se fijará en el tablón de anuncios de la Escuela el horario que ha de regir para el curso siguiente, una vez aprobado por la superioridad.

Art. 9º

Todas las pruebas de suficiencia, tanto de alumnos oficiales como de libres, se celebrarán ante tribunales, durante las convocatorias de junio y septiembre y en dos llamamientos por asignatura.

Estos tribunales estarán formados por tres profesores, de los cuales dos han de ser catedráticos numerarios, y siempre formará parte el titular de la asignatura objeto de la prueba, salvo los casos previstos por la legislación vigente. Dichos tribunales estarán presididos por el numerario más antiguo que forme parte de ellos, salvo que figure el director de la Escuela.

Art. 10º

En las pruebas de suficiencia de alumnos oficiales, el tribunal, a la vista de los trabajos realizados durante el curso, puede juzgarlos o someterlos, en caso contrario, a las pruebas que estime necesarias. Los alumnos libres serán juzgados en todo caso por pruebas.

Art. 11º

Los tribunales redactarán acta duplicada de cada uno de los llamamientos donde harán constar las siguientes calificaciones: aprobado, notable y sobresaliente. Al alumno presentado que no merezca la aprobación, le será devuelta la papeleta de examen, y se hará constar en el acta.

Art. 12º

Terminada la convocatoria de septiembre, los alumnos oficiales y libres que hayan obtenido la calificación de sobresaliente, podrán tomar parte, en turnos independientes, en las pruebas para la oposición de matrícula de honor en la asignatura en que fueren calificados con tal nota. Por cada veinte alumnos o fracción, podrá otorgarse una matrícula de honor.

Art. 13º

Para poder presentarse a examen en las asignaturas de su curso, será requisito indispensable tener aprobadas todas las del anterior.

Asimismo, no se podrá formalizar matrícula oficial en las disciplinas de un curso si el escolar tuviere pendiente de aprobación dos asignaturas prácticas del anterior. En las disciplinas de carácter cíclico, no se formalizará matrícula en segundo o tercer curso de

alguna materia, sin la previa aprobación del anterior. (Ejemplo: Dibujo del Natural, Colorido, Talla Escultórica, Modelado y Composición, Grabado Calcográfico.)

Art. 14º

Con el fin de hacer eficaz la enseñanza, se crean las juntas de profesores de cada curso que preceptivamente en los meses de octubre, enero, marzo y mayo y potestativamente siempre que la Dirección estime oportuno, se reunirá para cambiar impresiones sobre la orientación de las materias y analizar el caso particular de cada alumno y las medidas que convenga adoptar en orden a su orientación y formación artística.

Art. 15º

Complemento importantísimo de la enseñanza, son los viajes escolares que el Estado subvenciona. Estos viajes estarán dirigidos por dos profesores designados por el Claustro; procurándose que uno de ellos tenga formación histórica y que el otro sea un profesional. Los alumnos beneficiarios de la excursión serán seleccionados, según sus condiciones escolares.

Capítulo II.- Gobierno de la Escuela

Art. 1º

El gobierno de la Escuela está reservado al director de la misma con el que colaboran o lo asesoran el secretario, el Claustro de Profesores, y para la administración de fondos, la Junta Económica.

Art. 2º

Del director.- La persona designada por la superioridad para ocupar este cargo gozará de las prerrogativas y preeminencias que le confieren las disposiciones vigentes.

- Será el responsable de la marcha del Centro, sin que pueda diluir esta responsabilidad con los organismos de la Escuela y de sus decisiones personales responderá únicamente ante la superioridad.
- Ostentará la representación del Centro en cuantos actos y ocasiones hubiere lugar.
- Presidirá todos los actos de la Escuela.
- Autorizará con su firma todos los documentos de relación exterior del Centro, y con el visto bueno los de carácter administrativo y económico que emanen de la Secretaría o Habilitación.
- Hará cumplir las órdenes de la superioridad y los preceptos reglamentarios.
- Informará las solicitudes del personal de la Escuela.
- En la primera quincena de septiembre compondrá el horario que ha de regir en el curso que comienza en el mes de octubre, oyendo previamente al Claustro.
- En el mes de mayo, designará los tribunales que han de juzgar las pruebas de suficiencia de los alumnos oficiales y libres en las convocatorias de junio y septiembre, oyendo con antelación al Claustro.
- En el mes de octubre cada año procurará que la Junta Económica redacte el presupuesto del Centro para el curso que en dicho mes comienza, que dará a conocer al Claustro.
- Actuará como ordenador de pagos del establecimiento a tenor de la legislación vigente.
- Podrá conceder al profesorado quince días de licencia anual a tenor de las disposiciones vigentes.
- Ejercerá la suprema función de disciplina sobre todo el personal que le esté subordinado.

- Reunirá al Claustro, las Juntas de Curso y la Económica, siempre que lo estime conveniente, cuando deba hacerlo por precepto reglamentario o, en caso que lo soliciten por escrito cinco numerarios, razonando la petición.
- En caso de ausencias o enfermedades, ejercerá sus funciones un catedrático numerario designado por turno de antigüedad.

Art. 3º

Del secretario.- La persona designada por la superioridad para ocupar este cargo, gozará de los derechos y deberes que le confieren las disposiciones vigentes.

- Tendrá a su cargo los archivos de la Escuela, siendo responsable de la conservación y trámite de los documentos y asuntos confiados a su custodia.
- Todo el material científico y pedagógico del Centro queda sometido a su vigilancia, dando cuenta al director de las anormalidades que encuentre para que éste adopte las medidas pertinentes. Para la mejor prestación de este servicio tendrá redactados inventarios circunstanciados del material, reseñando las altas y bajas que vayan ocurriendo.
- Será el jefe inmediato del personal administrativo y subalterno del establecimiento, preocupándose de la distribución adecuada de los servicios y del exacto cumplimiento de todos ellos y pasando al director los partes de las anormalidades, para proceder en consecuencia.
- Redactará las actas de los Claustros y Juntas Económicas, con especificación de sus acuerdos.
- Autorizará con su firma las certificaciones, las actas y todos aquellos documentos relativos al orden interno de la Escuela, con el visado de la Dirección.
- Será el depositario de los fondos ordinarios y extraordinarios de la Escuela, satisfaciendo los pagos acordados por la Junta Económica y los ordenados por la Dirección.

- En ausencia o enfermedades será sustituido por el catedrático numerario, profesor ayudante o funcionario administrativo del Centro que designe la Dirección.

Art. 4º

Del Claustro de Profesores.- El Claustro de Profesores es el consejo consultivo de la Dirección, y estará compuesto por los catedráticos numerarios, profesores encargados de curso y ayudantes de la plantilla oficial del Centro, quienes tendrán derecho a voz y voto en las reuniones.

Cualquiera otra persona que fuera requerida para asistir a los claustros, tendrá voz, pero no podrá votar.

Art. 5º

El Claustro se reunirá siempre que la Dirección lo estime conveniente para oír su parecer, o cuando lo soliciten por escrito cinco catedráticos numerarios razonando el motivo de la sesión.

Art. 6º

La Dirección deberá reunir el Claustro y oír sus juicios:

- En la distribución del horario escolar.
- En la formación de tribunales de examen.
- Para el nombramiento de un catedrático que ejerza las funciones de interventor.
- Para la aprobación del presupuesto de la Escuela
- En los proyectos de obras extraordinarias.
- En la distribución de premios y recompensas.

- En la designación de los profesores que dirijan las excursiones.
- En la limitación de la matrícula oficial, si a ello hubiere lugar.
- En las solicitudes de ayudantes personales.
- En todos los casos de disciplina en los que la legislación no marque previamente el procedimiento.

Art. 7º

De todos los acuerdos que se adopten en el Claustro se levantará un acta por el secretario de la Escuela, en el que consten las circunstancias de mayor interés acaecidas durante las sesiones.

Art. 8º

De la Junta Económica.- Para el régimen económico del Centro existirá una Junta Asesora, formada por el secretario y el interventor y presidida por el director.

Art. 9º

El interventor ha de ser un catedrático numerario designado anualmente por el Claustro, y que puede ser reelegido indefinidamente. Sus servicios serán gratuitos.

Art. 10º

La Junta se reunirá siempre que la Dirección lo estime conveniente, y de sus acuerdos levantará acta en libro especial el secretario de la Escuela.

Art. 11º

Cuando se estime procedente será llamado a dicha Junta el habilitado del Centro, que figurará en ella solamente con voz.

Art. 12º

Misión particular de esta Junta será la confección del presupuesto de la Escuela, que será presentado al Claustro.

Capítulo III.- Personal

Art. 1º

El personal de la Escuela estará constituido por los catedráticos numerarios, los profesores encargados de curso, los profesores ayudantes de plantilla, los profesores ayudantes personales, los alumnos, los administrativos y subalternos y los auxiliares de servicio.

Art. 2º

De los catedráticos numerarios.- Las personas que hayan obtenido este cargo, gozarán de los derechos y deberes que les confieren las disposiciones vigentes. Dentro de la Escuela no existirá entre ellos más jerarquía que la antigüedad.

Art. 3º

Los catedráticos numerarios están obligados a velar por los intereses de la enseñanza, en tal forma, que pospondrán los suyos personales en caso de colisión.

Art. 4º

Serán los responsables de la enseñanza de sus respectivas disciplinas y de que se mantenga en las aulas y talleres el más riguroso orden y el estricto sentido moral en todos los actos, sin que puedan diluir esta responsabilidad con sus colaboradores. De todas las incidencias que ocurriesen darán cuenta al director para que éste provea.

Art. 5º

Serán los responsables del material pedagógico que se les confíe mediante inventario para el desarrollo de la enseñanza, incluso subsidiariamente, si a ello hubiere lugar. De todas las incidencias que en este sentido acaeciesen darán cuenta al secretario del Centro, como encargado supremo del material.

Art. 6º

De los encargados de curso.- Las disciplinas que no tengan como titular un numerario serán desempeñadas por los encargados de curso que designe la superioridad, a quienes afectan las mismas disposiciones que a los catedráticos.

Art. 7º

De los profesores ayudantes temporales.- Las personas designadas por la superioridad para ocupar estas plazas de la plantilla del Centro gozarán de los derechos y deberes que consignan las disposiciones vigentes.

Art. 8º

Serán colaboradores asiduos en la labor de cátedra, debiendo estar siempre adscritos a alguna de ellas y encargándose del trabajo que le señale el titular.

Art. 9º

En caso de ausencia o enfermedades, sustituirá a los titulares con los derechos y deberes propios de éstos.

Art. 10º

Cuando la cátedra carezca de titular, podrá ser propuesto para encargado de curso, en la forma prevista por la legislación.

Art. 11º

De los ayudantes personales.- En caso de imperiosa necesidad y atendidos únicamente los intereses de la enseñanza, podrá proponerse el nombramiento o ayudantes personales, que deben ser de reconocida competencia en la materia o materias en que haya de colaborar.

Antes de hacer la propuesta a la superioridad, deberá oírse al Claustro de Profesores.

Art. 12º

De los alumnos.- Los alumnos que cursen sus estudios en la Escuela serán oficiales y libres; unos y otros tendrán los derechos y deberes que señalan las disposiciones vigentes.

Art. 13º

Los premios ordinarios y extraordinarios y la inclusión en las excursiones escolares abonadas por el Estado corresponde únicamente a los oficiales.

Art. 14º

Los escolares se harán cargo, mediante recibo, del material de las distintas disciplinas que cursen y responderán subsidiariamente de los destrozos que por descuido o abusos se ocasionen.

Art. 15º

Todos los trabajos que realicen los alumnos en las cátedras pertenecen a la Escuela, y nadie podrá disponer de ellos en ningún sentido, incluso para exponerlos, sin permiso de la Dirección, que debe ser solicitado en cada caso. Al finalizar el curso, la Dirección decidirá los que deban quedar en propiedad del Centro, para su propia historia, poniendo los demás a la libre disposición de sus autores.

Art. 16º

La asistencia a clase es obligatoria para los oficiales, de tal forma, que treinta faltas en las clases diarias y quince en las alternas, sin justificar podrían motivar la pérdida de la matrícula.

Art. 17º

Los alumnos libres pueden ser admitidos a las clases por los titulares de ellas, sin perjuicio de la enseñanza oficial.

Art. 18º

Unos y otros deberán mantener el orden más riguroso y el máximo sentido moral en la Escuela, evitando a todo trance conversaciones inútiles y distracciones perniciosas. Queda terminantemente prohibido mantener conversaciones con los modelos y comer o fumar en las aulas o talleres.

Art. 19º

Las medidas de disciplina serán las generales que disponen las leyes vigentes

Art. 20º

Del personal administrativo.- Las personas designadas por la Superioridad para ocupar este cargo tendrán los derechos y deberes que consignan las disposiciones vigentes.

Art. 21º

Estarán a las órdenes del secretario, quien marcará con el visto bueno de la Dirección el horario y la distribución de trabajos.

Art. 22º

Del personal subalterno.- las personas designadas para ocupar los cargos subalternos tendrán los derechos y deberes que marcan las disposiciones vigentes.

Art. 23º

Estarán a las órdenes inmediatas del secretario, quien señalará el horario y distribución de trabajos, con el visto bueno del director.

Art. 24º

La Dirección designará el funcionario que deba ocupar la Conserjería, quien será el jefe de sus compañeros, tendrá a su cargo la conservación de todo el edificio, enseres y material de la Escuela y cuidará de la más escrupulosa limpieza, que estará distribuida entre las limpiadoras y los subalternos del Centro.

Asimismo estará a su cargo el parte de asistencia del Profesorado, que tendrá en todo momento al día para conocimiento de la Dirección.

Art. 25º

Uno de los subalternos cuidará de la portería, y otro del jardín, procurando éste velar con todo celo de las plantas que son ornato importantísimo de la Escuela.

Art. 26º

Del habilitado.- La persona designada por el Claustro para ocupar este cargo gozará de los derechos y deberes que marcan las disposiciones vigentes.

Art. 27º

Cuando sea requerido para ello, podrá asistir con voz a las Juntas Económicas.

Art. 28º

De los modelos.- Las personas que desempeñen este servicio deberán atenerse a las reglas de la más estricta moralidad.

Art. 29

Los titulares de las asignaturas que requieran modelo desnudo cuidarán del máximo orden y compostura en las clases, velando en lo posible la desnudez, sin perjuicio del estudio de las formas.

Art. 30º

Queda prohibido terminantemente que los modelos se desnuden y vistan ante los alumnos, debiendo hacerlo en las cabinas preparadas al efecto, y en las cuales permanecerán en los tiempos del descanso. Asimismo se prohíbe toda conversación y trato con los alumnos.

Capítulo IV.- Recompensas y premios

Art. 1º

La Escuela dispone de las siguientes recompensas y premios: uno de 500 pesetas y seis de 250 pesetas, concedidos por el Estado; un premio de 2000 pesetas para la Sección de Pintura que durante dos años ha costado la Casa Ibarra y Compañía y se titula “Premio Ibarra”; otro de la Jefatura Provincial de Artesanía de F.E.T y de las J.O.N.S, de Granada, consistente en el importe de un título de profesor de Dibujo y una beca costeada por la Escuela, que importa 200 pesetas mensuales, por el espacio del curso académico.

Art. 2º

Estos premios y los demás que pueda disfrutar la Escuela serán otorgados previo informe del Claustro de Profesores.

Art. 3º

Serán preferidos para disfrutar los premios en metálico del Estado los alumnos que hayan obtenido mejores calificaciones en el curso escolar.

Art. 4º

El “Premio Ibarra” consiste en el importe de una bolsa de viaje de 2000 pesetas. Será requisito indispensable para optar a este premio tener aprobados todos los estudios

correspondientes al Profesorado de Dibujo y haber sido calificado de apto en los ejercicios de reválida.

Art. 5º

La reválida se compondrá de dos partes: una, práctica, que consistirá en un ejercicio del antiguo y otro de dibujo del natural y un tercero de colorido, para los pintores o de modelado para los escultores.

El ejercicio teórico constará de preguntas de Historia del Arte, Anatomía y Perspectiva.

Art. 6º

Aprobada la reválida, el escolar que opte al “Premio Ibarra” lo solicitará de la Dirección, indicando la ruta o rutas del viaje que proyecte, debiendo entrar necesariamente a Madrid.

El escolar beneficiado deberá entregar un cuadro de temas que el Claustro le señale como fruto de dicho viaje.

Art. 7º

El premio de la Jefatura de Artesanía de Granada se otorgará por concurso de méritos entre quienes hayan aprobado los estudios del Profesorado.

Art. 8º

La beca de la Escuela se otorgará anualmente por concurso entre los alumnos oficiales que hayan aprobado el curso preparatorio. Se tendrán en cuenta preferentemente las condiciones artísticas; pero han de ser valoradas también las económicas.

Capítulo V.- Bibliotecas. Servicios

Art. 1º

Como complemento de la labor docente realizada en las distintas disciplinas, existe en la Escuela una biblioteca especializada, a la cual se le ha dedicado desde el primer momento el máximo interés.

Art. 2º

Esta biblioteca es privada, y sólo utilizable por los profesores y alumnos. Los estudiosos interesados en la consulta de los fondos bibliográficos que componen la biblioteca podrán hacerlo previa la autorización del bibliotecario o de la Dirección.

Art. 3º

Los libros que se custodien en la biblioteca no podrán sacarse por nadie del local de la misma. Cuando alguno de ellos fuese necesario para el servicio de clase, podrá llevarse a ella, previa petición del profesor, quedando éste obligado a devolverlo a la biblioteca terminada la clase del día en que se utilizara.

Art. 4º

La dirección de la biblioteca estará a cargo de un catedrático numerario, profesor encargado de curso o ayudante temporal designado por la Dirección. Este cargo será gratuito y tendrá las siguientes obligaciones:

- La vigilancia de los libros que componen la biblioteca.
- La redacción del libro de entrada de los libros.
- La redacción de la triple ficha de cada libro.
- La propuesta a la Dirección de los días y horas en que deba estar abierta la biblioteca, en cada una de las temporadas del año.
- La propuesta de los libros que deban ser adquiridos, atendiendo siempre a los intereses de la enseñanza.
- La conservación del orden en el local de la biblioteca para que el estudio sea posible.
- El buen trato que debe darse a los libros.
- La propuesta a la Dirección de las personas a quienes debe prohibirse el uso de la biblioteca, por no comportarse en la forma que debe ser exigida.

Art. 5º

El bibliotecario será auxiliado por el personal subalterno que se estime necesario.

Art. 6º

Fichero fotográfico.- como complemento de la labor escolar, existe un fichero de fotografías de objetos de arte, que se aspira a completar cuando sea posible.

Art. 7º

Estas fotografías no podrán ser sacadas por nadie del local en que se custodien. Para el servicio de clase, y previa la petición del profesor, podrán llevarse las necesarias, cuidando éste de devolverlas tan pronto haya terminado la clase del día en que se utilizaran.

Art. 8º

Este fichero fotográfico estará a cargo del catedrático de Historia del Arte de la Escuela, quien podrá solicitar de la Dirección las colaboraciones que estime necesarias.

Será misión suya:

- Conservar las fotografías.
- Clasificarlas científicamente y de modo fácil de manejar por los escolares.
- Proponer las compras del material conveniente para enriquecimiento del fichero.

Art. 9º

Trabajos veraniegos.- Los alumnos de la Escuela que deseen aprovechar las vacaciones estivales podrán utilizar el material de la misma en los locales en que está establecida.

Art. 10º

Todos los trabajos que se lleven a cabo en el Centro durante el estío serán dirigidos por profesores en turno voluntario. Si en algún momento no hubiese ninguno de ellos para tutelar dichos estudios, quedarán éstos interrumpidos hasta que alguno se ofrezca. El profesor de turno será responsable de cuanto acaezca en la marcha de los trabajos.

Art. 11º

Todos los gastos que se ocasionen durante este tiempo, tanto de luz como de modelos, será de cuenta de los escolares que los necesiten.

Art. 12º

Las personas ajenas a la Escuela que deseen beneficiarse de este servicio la solicitarán por carta de la Dirección y acompañarán aval de un profesor de la Escuela, en el que consten la seriedad y propósitos de trabajar del solicitante.

Art. 13º

Exposiciones.- Terminado el curso escolar, se celebrará una exposición de los trabajos ejecutados por los alumnos durante el año académico si la Dirección lo estima conveniente, oído el Claustro de Profesores.

Art. 14º

Seleccionados los trabajos que deban ser expuestos, la Dirección señalará los que deban quedar en propiedad de la Escuela. El resto será de libre disposición de sus autores, una vez clausurada la exposición.

Art. 15º

Economato de material.- Para ayudar a la labor docente y en beneficio de la clase escolar, funciona un Economato de materiales al servicio del alumno, donde hallan algunos de los que necesitan a precios más económicos que en el mercado.

Art. adicional

Todos los casos no previstos en este Reglamento serán resueltos según la costumbre, si la índole de los mismos así lo aconsejara, o escuchando al Claustro, si ello fuese conveniente.

Anexo IV

INCORPORACIÓN DE LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES A LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Decreto de 21 de diciembre de 1973 (BOE de 23 de enero de 1974)

La ley catorce/mil novecientos setenta y tres, de cuatro de agosto, General de Educación y financiamiento de la reforma educativa, establece en su disposición transitoria segunda, apartado cuatro, que las Escuelas Superiores de Bellas Artes se incorporarán a la educación universitaria en sus tres ciclos, en la forma y con los requisitos que reglamentariamente se establezcan.

En su virtud, a propuesta del Ministerio de Educación y Ciencia y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día catorce de diciembre de mil novecientos setenta y tres,

Dispongo:

Artículo 1º

La actual Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla queda incorporada a la Universidad de Sevilla.

Artículo 2º

Se autoriza al Ministerio de Educación y Ciencia para dictar las disposiciones precisas para el desarrollo de lo establecido en el presente Decreto.

Así lo dispongo por el presente Decreto, dado en Madrid a veintiuno de diciembre de mil novecientos setenta y tres.

Francisco Franco

El Ministro de Educación y Ciencia,

Julio Rodríguez Martínez

Anexo V

TRANSFORMACIÓN DE LAS ESCUELAS SUPERIORES DE BELLAS ARTES DE BARCELONA, BILBAO, MADRID, SEVILLA Y VALENCIA EN FACULTADES DE LAS RESPECTIVAS UNIVERSIDADES

Real Decreto de 14 de abril de 1978 (BOE de 12 de mayo de 1978)

De acuerdo con las previsiones de la disposición transitoria segunda, párrafo cuarto, de la Ley General de Educación, por Decretos tres mil cuatrocientos veintidós/mil novecientos setenta y tres, de veintiuno de diciembre y dos mil quinientos tres/mil novecientos setenta y cinco, de veintitrés de agosto las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia se incorporaron a las respectivas Universidades de Barcelona, Bilbao, Complutense de Madrid, Sevilla y Politécnica de Valencia.

Teniendo en cuenta, por otra parte, que los mencionados Centros tienen como objetivos fundamentales, entre otros, la conservación y expansión del patrimonio artístico-cultural, la educación estética y la formación técnico científica del individuo en el campo profesional del arte puro, de la estética aplicada o de la docencia gráfico plástica del alumno, parece conveniente transformarlas en Facultades Universitarias, dictando al mismo tiempo, y de conformidad con el ya citado párrafo cuarto de la disposición transitoria segunda de la Ley General de Educación, las normas apropiadas para la efectiva incorporación de dichos Centros a la Universidad.

En su virtud, con el informe favorable de la Junta Nacional de Universidades, de conformidad con los dictámenes del Consejo Nacional de Educación y del Consejo de Estado, y obtenida la aprobación de la Presidencia del Gobierno a que se refiere el artículo ciento treinta punto dos de la Ley de Procedimiento Administrativo, a propuesta

del Ministro de Educación y Ciencia y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día catorce de abril de mil novecientos setenta y ocho.

Dispongo:

Artículo 1º

Las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia, que se incorporaron respectivamente a las Universidades de Barcelona, Bilbao, Complutense de Madrid, Sevilla y Valencia, se transforman en Facultades Universitarias, con la denominación de Facultades de Bellas Artes.

Artículo 2º

Las Facultades de Bellas Artes mencionadas en el artículo anterior quedarán sujetas, a todos los efectos, a las normas del Estatuto singular de la Universidad a la que se han incorporado.

Artículo 3º

- Uno. A partir del curso académico mil novecientos setenta y ocho-setenta y nueve podrán tener acceso a la enseñanza de las Facultades de Bellas Artes quienes hayan superado el Curso de Orientación Universitaria o estén habilitados legalmente para el acceso a estudios de educación universitaria a los que, en todo caso, les será de aplicación la legislación vigente sobre criterios de valoración para el ingreso en la Universidad.
- Dos. Al finalizar los correspondientes estudios, los alumnos obtendrán los títulos a que alude el artículo treinta y nueve de la Ley General de Educación, dentro de las previsiones y con los efectos que en él se señalan y con los

derechos, atribuciones y prerrogativas que determines las disposiciones legales.

Artículo 4º

- Uno. Los planes de estudios de estas Facultades, conforme al sistema y régimen de la Ley General de Educación, que comprenderán un núcleo de enseñanzas obligatorias y otras optativas, serán elaboradas por las Universidades, según dispone el artículo treinta y siete de la Ley General de Educación, de acuerdo con las directrices dictadas por el Ministerio de Educación y Ciencia.
- Dos. Por el Ministerio de Educación y Ciencia, a propuesta de las respectivas Universidades, se establecerá el calendario de implantación de los referidos planes de estudios, en sus diversos ciclos.

Artículo 5º

El profesorado de estos nuevos Centros, estará constituido por funcionarios pertenecientes a los Cuerpos de Catedráticos Numerarios, Profesores agregados y Profesores adjuntos de Universidad, y por Profesores ayudantes y otros Profesores contratados, de conformidad con lo dispuesto en el artículo ciento catorce de la Ley General de Educación.

Disposiciones Transitorias

Primera

Los alumnos que habiendo efectuado las pruebas de ingreso en las Escuelas Superiores de Bellas Artes, para el curso mil novecientos setenta y siete-setenta y ocho, no las

hayan superado, podrán concurrir a las mismas en el curso académico mil novecientos setenta y ocho-setenta y nueve, prosiguiendo sus estudios por el plan actualmente vigente.

Segunda

- Uno. Los alumnos matriculados en el año académico mil novecientos setenta y siete-setenta y ocho y en cursos anteriores seguirán sus estudios conforme a los planes y régimen vigentes en la actualidad en las Escuelas Superiores de Bellas Artes con sujeción a lo establecido en la disposición transitoria primera, dos y tres de la Ley General de Educación.
- Dos. Los alumnos que concluyan sus estudios en los supuestos contemplados en esta disposición, obtendrán el título de Profesor de Dibujo, conforme a la legislación anterior y con los efectos por ella reconocidos.
- Tres. Las enseñanzas aludidas en los dos apartados anteriores serán impartidas por el profesorado actual.

Tercera

El actual profesorado de las Escuelas Superiores de Bellas Artes mencionadas en el artículo primero, continuará en sus funciones docentes en las nuevas Facultades, asignándose al mismo la enseñanza de las materias correspondientes en los nuevos planes de estudios, sin perjuicio de lo que resulte del desarrollo de la disposición transitoria sexta de la Ley General de Educación.

Cuarta

- Uno. Los titulados como Profesores de Dibujo en las Escuelas Superiores de Bellas Artes del Estado, continuarán con los mismos derechos profesionales que vienen disfrutando.
- Dos. A los mencionados titulados se les reconocerán así mismo los derechos profesionales que puedan serles reconocidos a los que, en virtud de lo dispuesto en el presente Decreto, y tras cursar los estudios señalados en su artículo cuarto, obtengan el título de Licenciados por las indicadas Facultades de Bellas Artes.

Quinta

Quienes se encuentren en posesión del título de Profesor de Dibujo y deseen obtener el título de Licenciado por las Facultades de Bellas Artes que se establece por el presente Decreto, deberán superar las pruebas de suficiencia que en atención a los estudios realizados, se determinen por el Ministerio de Educación y Ciencia.

Disposiciones Finales

Primera

Por el Ministerio de Educación y Ciencia se dictarán las normas e instrucciones precisas para la interpretación y desarrollo de lo establecido en el presente Real Decreto, que entrará en vigor al día siguiente de su publicación en el Boletín Oficial del Estado.

Segunda

Quedan derogadas cuantas disposiciones se opongan a lo dispuesto en el presente Real Decreto.

Dado en Madrid a catorce de abril de mil novecientos setenta y ocho.

Juan Carlos

El Ministro de Educación y Ciencia,

Iñigo Cavero Lataillade